西方传统 经典与解释

CLASSIC & INTERPRETATION

HERMES

刘小枫●主编

德语诗学文选·上卷

Reading German Poetics from 1780-1990

刘小枫◉选编

华东师范大学出版社



HERMES

西方传统 经典与解释

CLASSIC & INTERPRETATION

德语诗学文选



西方传统 经典与解释
CLASSIC & INTERPRETATION
HERMES
刘小枫◉主编



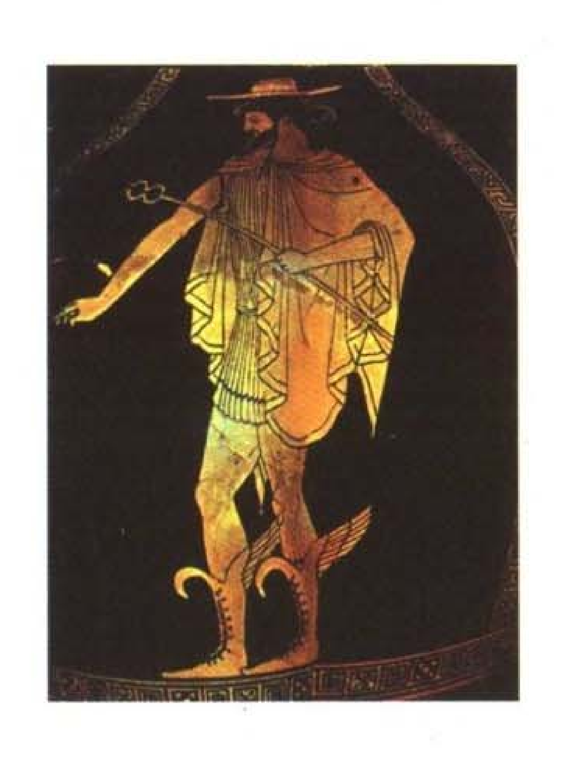
德语诗学文选·上卷

Reading German Poetics from 1760-1990

刘小枫◉选编



华东师范大学出版社



HERMES

在古希腊神话中，赫耳墨斯是宙斯和迈亚的儿子，奥林波斯神们的信使，道路与边界之神，睡眠与梦想之神，死者的向导，演说者、商人、小偷、旅者和牧人的保护神——解释学（Hermeneutic）一词便来自赫耳墨斯（Hermes）之名。



缘　　起

自严复译泰西政法诸书至20世纪40年代，汉语学界中的有识之士深感与西学相遇乃汉语思想史无前例的重大事变，孜孜以求西学堂奥，凭着个人的禀赋和志趣选译西学经典，翻译大家辈出。可以理解的是，其时学界对西方思想统绪的认识刚刚起步，选择西学经典难免带有相当的随意性。

50年代后期，新中国政府规范西学经典译业，整编40年代遗稿，统一制订新的选题计划，几十年来寸累铢积，至80代中期形成振裘挈领的“汉译世界学术名著”体系。虽然开牖后学之功万不容没，这套名著体系的设计仍受当时学界的教条主义限制。“思想不外义理和制度两端”（康有为语），涉及义理和制度的西方思想典籍未有译成汉语的，实际未在少数。

80年代中期，新一代学人感到通盘重新考虑“西学名著”清单的迫切性，创设“现代西方学术文库”。虽然从迻译现代西学经典入手，这一学术战略实际基于悉心梳理西学

传统流变、逐步重建西方思想汉译典籍系统的长远考虑，翻译之举若非因历史偶然而中断，势必向古典西学方向推进。

90年代以来，西学翻译又蔚成风气，丛书迭出，名目繁多。不过，正如科学不等于技术，思想也不等于科学。无论学界迻译了多少新兴学科，仍似乎与清末以来汉语思想致力认识西方思想大传统这一未竟前业不大相干。晚近十余年来，欧美学界重新翻译和解释古典思想经典成就斐然，汉语学界若仅仅务竞新奇，紧跟时下"主义"流变以求适时，西学研究终不免以支庶续大统。

西方思想经典即便都译成了汉语，不等于汉语学界有了解读能力。西学典籍的汉译历史虽然仅仅百年，积累已经不菲，学界的读解似乎仍然在吃夹生饭——甚至吃生米，消化不了。翻译西方学界诠释西学经典的论著，充分利用西方学界整理旧故的稳妥成就，於赓续清末以来学界理解西方思想传统的未竟之业意义重大。译界并非不热心翻译西方学界的研究论著，甚至不乏庞大译丛之举。显而易见的是，这类翻译的选题基本上停留在通史或评传阶段，未能向有解释深度的细读方面迈进。设计这套"西方传统：经典与解释"，旨在推进学界对西方思想大传统的深度理解。选题除顾及诸多亟待填补的研究空白（包括一些经典著作的翻译），尤其注重选择思想大家和笃行纯学的思想史家对经典的解读。

编、译者深感汉语思想与西学接榫的历史重负含义深远，亦知译业安有不百年积之而可一朝有成。

刘小枫

2000年10月于北京

编者前言

一个民族之成为政治的民族，必靠诗而后生。一个民族生长出政治的自觉，也必体现为形成诗说。纬书《诗含神雾》训“诗”为“承负之义”，便是对“诗言志”作出的明乎政治自觉的解释：

> 诗者，天地之心，君德之祖，百福之宗，万物之户也。……诗者，持也，以手维持，则承负之义，谓以手承下而抱负之。在於敦厚之教，自持其心，讽刺之道，可以扶持邦家者也。（安居香山、中村璋八辑校，《纬书集成》，河北人民版 1994，页 464）

“诗言志”者曷？维系民族体的政制命脉之志。从而，诗学自古是一个政治民族自觉地教育本民族中虽为数不多但总归会有的抱负者的根底所在。

> 经学四教，以《诗》为宗。孔子先作《诗》，故《诗》统群经。孔子教人亦重《诗》。《诗》者，志。即“志在《春秋》”之“志”（廖平，《知圣篇》，7）。

柏拉图《会饮》中的女先知狄俄提玛说：

> 我们并不称所有技艺方面的行家为诗人，而是叫别的什么；在所有的搞制作中，我们仅仅拈出涉及音乐和节律的那一部分，然后用这名称来称所有搞制作的。因为，只是这一部分才叫诗【作】，精通这一部分创作行当的人才称为诗人【作家】。(205b7—c9)

这段关于诗人的著名界说出现在第俄提玛想教苏格拉底明白何为爱欲的语境中，换言之，狄俄提玛为了清楚解释爱欲这一人类生活的基本要素便以诗为例。然而，为什么要以诗为例(柏拉图从来不随意举例)？

人人都追求幸福，任何形式的对幸福的欲求都可以被称为爱欲，但我们并不把所有人都叫做“爱欲者”，或者说并非人人都在爱欲；就像凡凭靠技艺制作出成品的都是工匠(*οἱ δημιουργοί*)，但我们并不把所有这样的人都称为诗人(*ποιηταί*)。为什么呢？狄俄提玛想教苏格拉底明白，关键在于：何谓幸福，不同的人有不同的理解。通过利用希腊文*ποίησις*的双重含义(“制作”和“作诗”)，柏拉图笔下的狄俄提玛巧妙地区分了不同含义的求(爱欲)“幸福”：虽然人人都求(爱欲)幸福，但并非所有人都求真、善和美——欲求幸福，并不等于欲求真、美和善；多数人以为的爱欲实际上是制作(生育)而已，只有在少数人那里，爱欲才是“诗”(欲求真、善、美)。在这些少数人身上，爱欲不是被追求的对象，而是追求本身，美、正义和善才是其爱欲所追求的对象，从而对他们来说，真正的幸福是要制作出本来没有的东西(生产的原初含义)。狄俄提玛还特别说到，她心目中的爱欲形式专指抽象的制作(音乐、节律)——所谓抽象的制作不仅指制作合乐的诗，也指创制法

律(立法),因为,狄俄提玛随后提到的“诗作”不仅有荷马、赫西俄德的作品,也有吕库戈斯、梭伦的立法(《会饮》209d—e)。当然,抽象的制作也还可能暗含哲学(热爱智慧),从而,含括了美、善和真。

借用狄俄提玛的这一说法,不妨说:一个民族在成为政治的民族之前,并不把爱欲看作热爱智慧、礼法和高贵的美。我们耳边如今充斥着喜欢谈论欲望与书写的现代思想(尤其结构主义和种种后现代“主义”),与狄俄提玛的爱欲二分法对照,“他们”的做法刚好相反:把抽象的制作还原为生殖的欲望。

与西欧其他民族一样,德意志民族在近代才逐渐成为一个政治的民族——就此而言,无论弥尔顿的诗作还是锡德尼的《为诗一辩》,都当视为如今所谓的“政治哲学”典籍。日尔曼民族古已有之,但古日尔曼民族不是政治的民族(布克哈特、尼采、韦伯都清楚这一点,因此,尼采后来十分讨厌、甚至乎憎恨瓦格纳伪造日尔曼神话来哄骗、麻痹德意志民族的政治感觉)。反过来说,作为政治民族的德意志民族没有古代(除非以希腊—罗马为自己的古代),这个民族形成之时就已然置身现代性进程之中。要明乎华夏民族的政治自觉,如今的我们有大量古诗可以且必须重温和再释,无须非缠住“五四”以后的新诗不可;与我们不同,海德格尔要明乎德意志民族的政治自觉,就得去解读荷尔德林、诺瓦利斯、里尔克、特拉克尔……

德意志民族的诗学因而是与现代性问题纠结在一起的,从而为我们审视现代性问题提供了一份难得的卷宗。引人注目的是,在20世纪,大哲人海德格尔尤其致力于恢复“诗学”的政治民族意识含义。在《林中路》中,“艺术作品的本源”置于篇首位置(并非仅仅出于编年的原因),接下来是“世界图景的时代”,最后是前苏格拉底诗人义疏(含荷马义疏),此前则是义疏里尔克诗作

的"诗人何为",从黑格尔到尼采的德意志形而上学被夹在了中间。"艺术作品的本源"这篇论文的标题实际含有三个主词:艺术(技艺—技术)—作品(制作)—本源(原初活动,人类离开了自己的土地,不再是制作),从而显得是从现代性的技艺(成品)现象学地还原到原初的诗。

> 诗乃是存在者之无蔽的述说。始终逗留着的真正语言是那种述说的生发,在其中,一个民族的世界历史性地展开出来,而大地作为锁闭者得到了保存。(《林中路》,北京商务版 1997,页 57)

编选这个文选,因此不是为我们如今的学科分类中的"文艺理论"或"美学"提供参考资料,而是为理解西方的现代性问题提供一宗原始文献,从而为明乎西方的古典诗学与西方现代诗学的根本差异提供一次契机。

刘小枫

2006 年 7 月于中山大学哲学系

目　录

论寓言

莱辛　著

张玉书 译　田德望 校

译者附识　1759年莱辛发表了他的寓言集，书后附有一组论寓言的文章，一共是五篇论文：(1)《论寓言的本质》；(2)《论寓言中采用动物》；(3)《论寓言的分类》；(4)《论寓言的写作》；(5)《论寓言在学校中的特殊功用》。这里选译了《论寓言的本质》和《论寓言中采用动物》二文。

在《论寓言的本质》一文中，苹辛分析批判了德·拉·莫特、吕歇、布莱丁额尔等人对寓言这一文学体裁所下的定义，并阐述了自己对寓言本质的看法。莱辛指出寓言中的情节和真实事件之间并非简单的类比关系，并不是任何一条经验之谈或任何一种规则或者规律都可以变成寓言。寓言必须表达一种道德教训。这就把寓言的思想内容和教育作用提到极高的地位。

绝大部分的寓言都以动物为主人公，这是寓言的一个特点。以往的批评家对这一问题没有能作出令人满意的解释。莱辛在《论寓言中采用动物》一文中指出，动物作为寓言的主人公，并非由于新奇，而是服务于思想内容的要求。寓言的目的在于通过一个特定的情节，使读者认识一条道德教训。为了使读者的注意力能迅速而明确地集中在道德教训上，人物的性格必须是尽

人皆知、一目了然的。正因为动物的性格,例如狐狸的狡诈、驴子的愚蠢等是尽人皆知的,所以寓言家才用动物作主人公。

莱辛的这组论文,明确雄辩,令人信服地阐述了关于寓言的理论。赫尔德在《论绘画、诗歌和寓言》这一篇文章里,称这组论文是“亚里士多德时代以来,人们对一种文艺形式所作的最简洁明晰、而且一定也是最富哲学意味的理论”。

这里选译的两篇文章是根据莱比锡书籍杂志研究所 1952 年出版的莱辛三卷集译出,并参照了魏玛人民出版社 1961 年出版的莱辛五卷集。

一 论寓言的本质

凡是诗人虚构的、联系着一定目的的情节都叫做他的 Fabel (在这里意义是:故事),因此诗人虚构出来的贯穿于他的史诗、他的戏剧中的情节,便是他的史诗的 Fabel、他的戏剧的 Fabel。这里所谈的并不是这类的 Fabel。

我的对象是所谓伊索的 Fabel(寓言)。这种寓言也是一种虚构的故事,它旨在达到一定的目的。

请允许我一开头就跳到我处理的材料的中心,事先作出一个注解,我在下文中将一再谈起的《伊索寓言》的某种分类法就建立在这个注解之上。这种分类法不见得人人皆知,以致于我可以任意假定我的读者们对此早已熟悉。

伊索的绝大部分寓言都是以真实事件为依据的,他的后继人写的事件大多是凭空虚构的,或者他们写作寓言的时候根本不想任何事件,想的只是这件或者那件普遍真理。所以他们只满足于通过他们寓言中虚构的故事来解释普通真理,而伊索除

此以外还得使人理解他所虚构的故事和眼前真实事件之间相似之处，并且指出，无论是从虚构的故事还是从真实的事件里都已经得出，或者准会得出同一个真理。

由此便产生出简单寓言和复合寓言之分。

简单寓言便是：我从寓言虚构的事件里只引出某一个普遍的真理。——有人责怪母狮只生一只小狮子。母狮便说道："不错，只生一只；可是生出来的却是一只狮子。"①——寓于这篇寓言里的真理一眼就可看出：高贵不在于数量，而在于价值。要是我就用这句普通的话来表达这个真理，这便是个简单寓言。

复合寓言则相反：它所要我们形象地看出的真理，还进一步用在一个的确发生过的事件或者一个假定是的确发生过的事件之上。——一个蹩脚文人对诗人说："我一年写七部悲剧；而你呢？七年才写一部！"——诗人答道："不错；只写一部，可这却是一本阿塔利②。"把这件事情用在前述的寓言上，这就变成一个复合寓言，因为这样一来这个寓言就仿佛是由两个寓言组成的，包含两个个别的事件，我发现同一个教训所含的真理在这两个事件中都得到了证实。

可是不消我说，这种分法的依据并非寓言本身的本质区别，而只是处理寓言的不同方法。以上述的例子已可看出，同一个寓言时而可以成为简单寓言，时而又可成为复合寓言。在菲得路斯③手里，大山分娩的寓言是一则简单寓言。

Hoc scriptum est tibi,

---

① 见《伊索寓言》。

② 拉辛的杰作。

③ 菲得路斯，古罗马的寓言诗人，以拉丁文诗写寓言，他称自己所写的寓言也是伊索寓言。

*Qui magna cum minaris, extricas nihil.*①

任何一个为了鸡毛蒜皮的事情弄得惊天动地的人,任何一个起步很远,跳得很近的人,各式各样的牛皮大王,形形色色的夸口傻瓜,在这里看到了自己的肖像!可是到了我们的哈格多恩②手里,同一则寓言又变成了一则复合寓言,他特别把一位正在创作的蹩脚诗人和正在分娩的大山对照。

天神救护!凡人逃散!
怀孕的大山开始阵痛,
说时迟,那时快,它已把
砂子泥块往身旁乱扔。

苏弗鲁士满头大汗,喧哗咆哮,
什么也不能使他高尚的激情平息,
他跺脚咬牙;干吗?他在做诗,
他要使荷马羞愧无地。

可是诸位注意,出来了什么东西?
这儿出来一首十四行诗,那儿出来一只耗子。③

论述诗艺的教科书对这种分法保持缄默,尽管这种分法用途甚广,可以使种种样样的规律定得更加正确:我就把这种分法当作我立论的前提,现在我打算动身上路了。这并不是一条没

① 拉丁文:看见这个了吧,你这口出大言一事无成的家伙。

② 哈格多恩(Friedrich von Hagedorn, 1708—1758),德国诗人,寓言作家。

③ 哈格多恩的寓言:《大山和诗人》。

人走过的道路。我看见前面有许多足迹，我要是想到处都能走得安全，就非得对其中有些部分进行研究不可。抱着这种目的，我想立刻考察一下我的前辈对寓言所作的最精辟的阐述。

德·拉·莫特

这个人[①]与其说是一个杰出的天才诗人，不如说是一个可以在许多方面大胆尝试，并且可以希望在任何方面都满不错的头脑开明的人士，他把寓言解释成为一条隐藏在一个情节的寓意之下的教训。

高傲的塔昆尼乌斯[②]的儿子在加皮尔人那里住下的时候，悄悄地派人去问他父亲，他下一步该怎么行事？信使来见国王的时候，国王正在田野里，他举起御杖，砍下长得最高的几棵罂粟的顶端，对信使说：去吧，把我此刻的行事告诉我儿子！儿子领会了父亲的这道无声的命令，把加皮尔人当中最有声望的人全部杀掉。这便是一则寓意的情节；这便是一条隐藏在这个情节的寓意之下的教训；然而这难道是一则寓言？难道可以说，塔昆尼乌斯通过一则寓言把自己的意见暗示给儿子？肯定不是！

有位父亲给彼此不和的儿子们看，单根的柴棍一折就断，合在一起就折不断，以此说明和睦之益。[③] 难道这位父亲在编造寓言？

但要是这同一位父亲对他那些彼此不和的儿子们说，三头牛同心合力的时候，顺利地抗击了狮子，可是不久这三头牛反目不和，各自寻找自己的牧场，于是全都落入狮子的馋吻：这样一说，父亲不是在一则寓言里向儿子们指出他们该何适何从了吗？

---

① 即莫特(Antoine Houdar De La Motte, 1672—1731)，法国寓言诗人和美学家。

② 塔昆尼乌斯(Tarquinius，纪元前 616—579)，罗马皇帝。

③ 见《伊索寓言》。

这是显而易见的。

所以同样也十分清楚,寓言不可能是一个寓意的情节,而是这样一种情节的叙述。这便是我须要提出来反驳德·拉·莫特的解释的第一点。

可是,他所指出的寓意(Allegorie)究竟是什么意思?——这样陌生的一个字眼,只有少数人才对它具有一个确切的概念,出色的解释里根本就不应该用这样的字。倘若这个字根本就是不合适的,怎么办?倘若寓言的情节本身是寓意的这句话是不正确的,或者寓言的情节充其量只有在某些情况下才能是寓意的,那又该怎么办呢?

昆提良[1]教导我们:"*ἀλληγορία, quam Inversionem interpretanur, aliud verbis, aliud sensu ostendit, ac etiam interim contrarium.*"[2]寓意所指的东西,并非它字面上看来想要表示的东西,而是另外一个东西。近代的修辞学教师提醒我们,这另外一个东西必须限制在另外一些相似的东西之上,因为否则任何一个反话都成了寓意了。昆提良说的最后一句话——有时甚至是相反的东西——显然在这点上和他们的说法有矛盾:可能是这样。

这么说寓意所指的东西,并非它字面上看来想要表示的东西,而是一些相似的东西。倘若寓言的情节也要是寓意的,那它也就不可以表示它看来想要表示的东西,而只可以表示一些相似的东西么?

让我们瞧吧!——"弱者通常是强者的牺牲。"这是一句普通的格言,一提起这句话,我就想起一连串东西,它们一个强似

---

① 昆提良(Marcus Fabius Quintilian, 35—68),古罗马修辞学家。

② Allegorie,我们译作"反话、譬喻",表示的是意义不同的东西,有时甚至是相反的东西。——原注。

一个;因而可以按照它们的强弱高下顺序排列起来。足足有一大串东西呢!既然可以想到这一个或那一个特殊的东西,其特点可以给它一个明确的形象,那么谁还愿意浪费时间去思索这个东西的抽象的概念呢?所以我这里也就不去引用那一系列不确定的东西而采用一连串明确实在的东西。我可以在历史上寻找一系列国家或者国王;可是有多少人如此通晓历史,只消我一提这些国家和国王,他们便能想起这些国家之间国力的强弱,国王之间势力的大小?我这样做只能使少数人更明白我的格言,而我是希望使所有的人都尽可能的了解我的格言的啊。于是我的念头便转到动物身上;为什么我不可以选用一系列动物呢,尤其要是那些动物又都是人人皆知的动物?一只山鸡,一只黄鼠狼,一只狐狸,一只狼——我们认得这些动物;我们只要听人说起它们,马上就知道,它们谁强谁弱。于是我的这句格言便成为:黄鼠狼吃山鸡;狐狸吃黄鼠狼;狼吃狐狸。它现在在吃?也许它现在没吃。这层我觉得还不够肯定。于是我说:它从前吃了。你瞧,我的格言便变成寓言了!

> 从前黄鼠狼吃了山鸡;
> 狐狸扼死了黄鼠狼,狼又咬死了狐狸。①

我能说在这则寓言里包含了怎样一种寓意吗?山鸡最弱,黄鼠狼是弱者,狐狸是强者,狼最强。山鸡和最弱者,黄鼠狼和弱者,以此类推,究竟有什么相似之处呢?相似之处!难道狐狸在这里只不过和强者相似,狼只不过和最弱者相似?还是说狐狸在这里根本就是强者而狼就是最强者呢?它们是强者和最强

① 见哈格多恩《寓言和故事集》第1卷第77页。

者。——简而言之,要是有人说,特殊事物和一般事物,个别事物和其种类,种类和族类之间有相似之处,那真是幼稚可笑地滥用名词。难道说这只猎狗像任何一只猎狗,而任何一只猎狗又像任何一只狗?真是荒唐可笑的问题!——然而如果在寓言的特定人物和格言的一般人物之间毫无相似之处,那么在它们之间也不可能有任何寓意发生。这点也可以用这种方式,从双方面的内容上看出。

也许有人认为,寓意在这里并不在于寓言的特定人物或者内容和格言的一般人物或者内容的相似之处,而在于我认识同一条真理的各种方式之间的相似之处:我时而通过寓言的形象时而借助格言的字句认识同一条真理。这句话等于不说。因为既然这里考察的是认识的方式,而且仅仅因为我借助于寓言的情节,形象地认识了这种或者那种真理,便把情节称作寓意的:那么,一切寓言所含有的寓意都是同一个寓意了。只要稍微理解这句话的含义的人,想必都不同意这句话吧。

我怕我对这样清楚明白的一件事情已经浪费了过多的唇舌。所以我概括地说:一则简单的寓言是不可能寓意的。

可是请大家回忆一下我前面的解说,我说任何一则简单寓言,也可以变成一则复合寓言。是不是这样一来复合寓言便会是寓意的呢?是这样的。因为在复合寓言里是一个特殊事物和另一个特殊事物相类比。属于同一个一般事物范畴的两个或两个以上的特殊事物,它们之间必然会有相似之处,因而寓意也就可能发生。可是千万别说,寓意存在于寓言和道德格言之间。寓意是存在于寓言和给寓言提供契机的真实事件之间的,只要从两者之中产生出来的是同一个真理。——马为了要人帮它向鹿报仇,让人给它安上马勒,并且把人驮在背上,这则关于马的寓言是尽人皆知的,我如果和菲得路斯一样,从这则寓言中只提

炼出下面这样一条一般的真理，那么这则寓言便不是寓意的：

Impune potius laedi, quam dedi alteri. ①

只有在这首寓言的原作者斯台西可罗斯②叙述这个寓言的时候，它才变成寓意的。斯台西可罗斯是在希梅拉人让法拉利斯③做他们的三军最高统帅之后还想给他一支卫队的时候说这则寓言的。他叫道："啊，你们这些希梅拉人，你们如此坚决地下定决心，要向你们的敌人报仇；你们可要小心，不然你们会落得这匹马一样的下场！你们让法拉利斯做你们的统帅，给他无限的威权，这样你们就已经给自己安上了马鞍。倘若你们还想给他一支卫队，让他骑在你们背上，那么你们的自由便完全断送了。"这里所有的一切都是寓意的！可是，其所以如此，仅仅是因为这里的马并不是影射任何一个受辱的人，而是影射受辱的希梅拉人；鹿影射的并不是任何一个侮辱人的人，而是希梅拉人的敌人；人影射的并不是任何一个狡诈的压迫者，而是法拉利斯；这里说的套上马鞍指的并不是任何一种对自由权的初步干涉，而是任命法拉利斯为拥有无限威权的三军统帅这件事；最后，骑在身上这件事指的并不是任何一种加在自由身上的最后的致命打击，而是答应交给法拉利斯一支卫队这件事。

从上述种种可以得出什么结论呢？可以得出这些结论：只有当我把另外一件的确发生过的相似的事情和寓言所含有的个别虚构的事情并列在一起的时候，寓言才是寓意的；而如果寓言

---

① 拉丁文：宁可受辱隐忍，不要屈从他人。

② 斯台西可罗斯（Stesichoros，纪元前 645—560），希腊诗人，大半生在西西里岛的希梅拉地方度过。

③ 法拉利斯（Phalaris），纪元前 565—549 时阿格利根地方的暴君。

只含有一条一般道德教训的时候，它本身并非寓意的；既然如此，寓意这个字便根本不能放进对寓言的解释中去。——这便是我须要反驳德·拉·莫特的解释的第二点。

请不要以为我只不过是想把一个累赘多余的字从寓言的解释中排除出去。这个字放在寓言的解释之中，极其有害，也许有一大批恶劣的寓言都是因它而生的。倘若从一般教训出发，仅仅把寓言写成寓意的，那么可以保险，写出来的准是一个恶劣的寓言。可是恶劣的寓言难道也算是寓言？——只要举出一个例子就可以把事情弄得明明白白。我举一个老例子比较容易得到赞同。我举的是关于人和山林神的寓言。“有个人往冷手里吹气，为了使手暖和，又往热粥里吹气，为了使粥冷却。山林神便说道：什么？你从同一张嘴里吹出热气又吹出冷气。你走吧，我不想跟你打任何交道！”①这则寓言是想教训我们，不要结交两面三刀、口蜜腹剑、伪善奸诈之徒。可是它说出这种教训了吗？在我之前，已经有人否定了这点并且认为这个寓言恶劣不堪。吕歇②说，这个寓言违反了寓意的正确性；它的教训不是别的，只是一个影射，而且仅仅建立在意义双关之上。吕歇的感觉是正确的，可是把他的感觉表达错了。这则寓言的错误并不在于寓意还不够正确，却是在于它不是别的，正好是一种寓意。在山林神眼里这个人的行动十分令人反感，可是这个人的行动和这句一般教训格言的含义并不真正吻合，而只不过是相似而已。这个人应该真的举止矛盾才是，可是他的行为只是看来仿佛矛盾。这个教训警告我们，应该提防那些对同一件事忽而赞成忽而反对的人，提防那些对同一样东西忽而赞美忽而责备的人：可

① 见《伊索寓言》。
② 吕歇(D. H. Richer, 1685—1748)，法国寓言诗人。

是寓言给我们看见的这个人却是对不同的事物用不同的方法吹气，他对一样东西呵出热气，而对另外一样完全不同的东西吹出冷气。

话说回来，什么东西不能寓意化啊！请你随便给我举出一个枯燥无味的童话，我都能赋予它一个道德意义！“跟伊索一起的那些奴隶对于主人的那些甘美的无花果十分眼热。他们把无花果吃得干干净净。等到主人问起，他们就说是伊索吃的。伊索为了洗刷自己，便喝了大量的温水，并且叫其他的奴隶也照样喝大量的温水。温水奏效了，偷吃的人也就找出来了。”这个小故事给我们什么样的教训呢？除了说明喝大量的温水，会使人呕吐之外，又有什么别的意思呢？可是那位波斯诗人却大加发挥。他说：“等到那个庄严的审判之日，人家把滚烫的开水给你们喝的时候，你们处心积虑瞒住世人的行径，终将暴露于天下。原来由于作伪装假，伪善之徒变成正人君子，那时就蒙受满身羞辱，狼狈不堪。”真是妙不可言！

在德·拉·莫特的解释里，我还有一个细节须要驳斥。教训(instruction)一字过于模糊，过于泛泛。难道从神话里取出的每一个章节，或者影射一条自然法则，或者甚至被思想深邃的巴柯[①]注入一条先验的教训，这都算是一则寓言？古怪的荷尔贝尔克[②]叙述道：“有一次魔鬼的妈妈要出门，交给魔鬼四头山羊，叫他看管。可是这四头山羊弄得他手忙脚乱，凭他多么机灵伶俐也驾驭不了它们。等到妈妈回来以后，他便对妈妈说：亲爱的妈妈，我把你的山羊交给你！我宁可看管一整队骑兵也不愿看管一头山羊。”难道荷尔贝尔克叙述了一则寓言？至少在这件

① 巴柯(Baco)即英国哲学家培根。

② 荷尔贝尔克(Ludwig von Holberg，1684—1754)，丹麦喜剧诗人，寓言诗人。

事情里含有一条教训,因为他自己清清楚楚地加了一笔:"这则寓言告诉我们,任何生物都比山羊更容易驾驭。"真是一条了不起的真理!再没有比这位荷尔贝尔克滥用寓言更甚的了!谁要是想在寓言里面不说道德教训,而说别的什么教训,那他就滥用了寓言。

吕　歇

吕歇是另一位法国寓言诗人,论叙事他比德·拉·莫特略胜一筹,可是论构思却远远不及德·拉·莫特。此公也不甘向我们隐藏他对诗艺的看法,他把寓言解释为一首小诗,包含有一条隐藏在寓意譬喻之中的规律。①

显然吕歇是以德·拉·莫特的解释为依据的。也许他甚至于还想把德·拉·莫特的解释加以修改。可惜很不成功。

寓言是一首小诗吗?倘若吕歇认为一首诗的本质就只是虚构,那么他把寓言称作一首诗,我是满意的。可是,如果他把诗的语言和某种格律也看作一首诗的必要的特征,那我就不能同意他的意见。这点我在下文中将详加论述。

寓言包含有一条规律吗?规律一字并不见得比德·拉·莫特的教训一字更明确。所有的艺术,所有的科学都有规律,都有规则。可是寓言却仅仅只服从道德。从另一方面来看,规律或者规则在这儿甚至比教训更糟,因为人们所理解的规律和规则原来只是那些直接决定我们行为举止的那些格言。但是寓言里的所有的道德格言并非都是这种类型的。这类格言中的绝大部分都是经验之谈,与其说是告诉我们什么事该怎么做,还不如说是告诉我们什么事确实已经发生了。难道说下面这句警句是一

① 见《新寓言》序言。

条规律，一条规则？

In principatu commutando civium
Nil praeter domini nomen mutant pauperes.[①]

可是这句警句却是菲得路斯最优美的寓言之一的结论。不错，这种经验之谈的格言，每句都可轻而易举地引申出若干规则规律。话虽如此，可是蕴藏在含意深刻的格言中的思想，不一定也包含在寓言之中。要是我在一则寓言里把格言及其全部结论一下子全都要形象地表现出来，那这寓言还成什么样子呢？

隐藏在寓意譬喻之下吗？关于寓意，前文我已作过解释。可是譬喻！吕歇绝不可能是在深思熟虑之后选用这个字眼的。也许他之所以采用这个字，是为了表示他宁愿随意背离德·拉·莫特的说法而不愿依照他的说法而理由充足。譬喻其实就是在某一事物发生了它应有的唯一的一种变化之后，对这事物所作的每一种形象化的想象。譬喻显示给我的并不是这个事物可能发生的若干个变化，更不是一切可能有的变化，而只是这个事物在这一瞬间所处的那一种变化。我在一个譬喻里也能看出一条道德真理，话虽如此，但是譬喻还不能算是寓言。唐塔路斯[②]站在水里可是口渴如焚，这是一个譬喻。这个譬喻告诉我，即使富甲天下也自感到匮乏的可能。可是这个譬喻因而就变成了寓言么？同样，请看下面这首小诗。

---

① 拉丁文：倘若国内君主更换，对可怜的百姓来说，不过换了君主的姓名。（菲得路斯）

② 唐塔路斯（Tantalus），传说中的人物，先是诸神座上客，后因恃宠倨傲，遭到神惩，罚立水中，口渴欲喝，水即退去。

Cursu veloci pendens in novacula,
Calvus, comosa fronte, nudo corpore,
Quem si occuparis, teneas; elapsum semel
Non ipse possit Iupiter reprehendere;
Occasionein retum significat brevem.
Effectus impediret ne segnis mora,
Finxere antiqui talem effigiem temporis. ①

尽管菲得路斯已经把这首诗当作一则寓言放进他的寓言集中,可是别人谁会把它看成一则寓言呢?倘若寓言表现的不是一系列五花八门的譬喻,为了一个目的而融成一体的譬喻,简而言之,倘若寓言表现的不是我们通过情节一字所表示的那种必不可少的东西,那么每一个譬喻,每一个象征都成了寓言了。

我所称的情节(Handlung)便是一连串的变化,它们又合而成为一个整体。

这个整体的一致就在于各个局部彼此协调汇成一个最终目的。

寓言的最终目的,也就是创作寓言的目的,就是一句道德教训。

因此我们说寓言有了一个情节,那就是说,寓言所叙述的事情是一连串的变化,并且这些变化每一个都有助于使组成道德

---

① 大意是:来去迅速,行踪飘忽,
额上鬈发,周身赤裸:谁要能抓住它,
就及时抓住;一旦溜走,连朱必特
也无法把它追回;
因此不可错过机会。
古人想出这样一幅光阴图,
为了使人不致因踌躇不决而无所成就。

教训的个别概念形象地显示出来。

寓言所叙述的事情，必须是一连串的变化。一个变化，或者若干彼此并列而非前后连接的变化不足以构成寓言。倘若一则寓言里虚构的情节可以供人写诸画幅，这准是一则恶劣的寓言，根本配不上寓言之名，这简直可说是一个屡试不爽的试验。这个寓言包含的只是一个譬喻，画家所画的并不是寓言，而是象征——"渔夫从海里拉起渔网，被捕的大鱼留在网里，而小鱼则得以脱网，侥幸地重回水中。"这个故事收在《伊索寓言》里，但这并非寓言，充其量也不过是一则极其平庸的寓言。它没有情节，只有一桩完全画得出来的事实；即使我把大鱼留下小鱼漏网这件事实放在很多不同的情况里大加发挥，这条道德教训仍然仅仅存在于这个事实之中，而不可能同时存在于其他情况里。

寓言所叙述的事情仅仅是一连串变化，这还不够。所有这些变化必须汇合起来，在我的心里只唤起独一无二的一个形象化的概念。倘若这些变化在我心里唤起若干个概念，倘若这虚构的寓言中所含有的教训不止一条，那么情节就不一致，也就是说，情节便缺少了原来使之成为情节的东西，所以正确些说，它便不能叫做情节，而只能叫做事变。例如：

> 一个小偷从宙斯的祭坛上取火
> 点燃火炬，凭着神火偷窃天神。
> 他携着大量宝物，正想离庙，
> 忽然一个声音喊道：
> 你偷走的东西虽是恶人献给我的，
> 你偷去了这些讨厌的礼物并不使我痛苦，
> 可是一旦报应的日子来到，
> 你这罪人还是要为你的罪行受到惩罚。

虔诚的人用来敬神的灯火，
不得用来照亮你干坏事，
为此我禁止在庙里点火，
从今而后，不许用神火点燃火炬，
不许用火炬燃起祭品。①

这里我们读到什么了呢？一段小故事，但并不是寓言。小故事是自己发生的，而寓言则是创作出来的。所以碰到寓言就要提出为什么要创作这则寓言的理由，而上面这段小故事为什么发生，其理由我没有义务知道也没有义务说出。倘使这个小故事算是一则寓言，那么创作这则寓言的理由又是什么呢？公平合理加以判断，理由非他，只可能是：诗人大概想告诉我们发出这道双重禁令——既不许用圣火点凡灯，也不许用凡灯点圣火——的原因是什么。但是，这难道就是寓言诗人所需要的那种道德目的吗？这一道个别的禁令还勉强可以用来譬喻一般的禁令：神圣的与非神圣的、善良与罪恶不能相混。但是这个故事中的其他部分对于这个譬喻又有什么帮助呢？对此毫无补益；它们各自无宁说都是另外一个普遍真理的譬喻和个别情形。诗人自己也感觉到这点，不知道该从中吸取哪一条教训是好，他没有更好的办法来摆脱这种窘境，他想最好还是能吸取多少教训，就吸取多少。他最后写道：

这个譬喻含有多少教训，
除了诗人，谁也不能洞悉，
它首先告诉我们：你不久会发现，
你现在赡养的人，正是你最大的敌人；

① 见菲得路斯的寓言。

其次它教训我们，一切罪恶得到报应，
并非由于天神震怒，而是由于命运播弄；
最后它警告每一个正人君子，
不要和恶人发生任何瓜葛。

倘若除了作者自己谁也不能解释，这个寓言究竟会有多少有用之物，这可真是个可怜的寓言！单单举此一例已经足够有余！——一位卓越的古代大师[1]由于创作方法幼稚，竟会把这个小故事当作寓言贩卖给我们，这简直难以置信。

布莱丁额尔[2]

倘若这位伟大的文艺批评家在我的脑子里还处处有理，那我从他那里只有学到很少的东西。他给了我们两个关于寓言的解释[3]。其中之一是从德·拉·莫特那里借来的；另外一个则完全是他自己的。

按照前一个解释他把寓言理解为一个在类似情节的巧妙寓意的伪装下的教训和道理。——这很明显的是德·拉·莫特的翻版！还可以补充一句，给德·拉·莫特的说法稍微掺了点水：因为巧妙寓意，类似情节这两个形容词又有什么用呢？这两个字完全多余。

更加重要的一点我还没有反驳他。吕歇说：教训应该隐藏在寓意譬喻之下。隐藏！这个字用得笨拙无比。在有些谜语里隐藏着真理，在毕达哥拉斯的格言里隐藏着道德教训，可并不是隐藏在寓言里。教训从一则出色的寓言的各个部分一下子迸射

① 指菲得路斯。

② 布莱丁额尔(Johann Jakob Breitinger，1701—1776)，瑞士苏黎世的一位教授兼诗人。

③ 见《批判诗艺》(*Kritische Dichtkunst*)第1卷第7章。

出来,必须明朗活泼,这种明朗性活泼性不应该用"隐藏"这个完全与之抵触的字眼,而该用另外一个字眼来表达。吕歇的前辈德·拉·莫特解释得精致一些;他只说了"伪装"。可是伪装这个字也相差太远,因为伪装的言外之意就是认识起来颇为艰巨。可是照理,认识寓言中的教训,是应该不费吹灰之力的;甚至——要是我可以这么说的话——应该说,必须使老大的劲强制自己才能存心不看出寓言中的教训呢。隐藏这个字,充其量只有用在复合寓言里还说得过去。用在简单寓言上是根本不能容忍的。关于两个相似的个别事情固然可以说其中一件由另一件表达,其中一件伪装为另一件:可是一般事物怎么能伪装成特殊事物呢,这我实在不能理解。倘使在这里非用一个类似的字眼不可,那么至少应该叫做装成,而不该叫做伪装。

我根本不指望,一个德国文艺批评家在他的解释里运用这样譬喻字眼。像布莱丁额尔这样的人完全应该让那些花言巧语玩弄诡辩的法国人用这些字眼来自圆其说,而他自己倘若用学院式的枯燥干瘪的语言告诉我们,道德教训既不隐藏也不伪装在情节之中,而是通过情节使人能形象地认识道德教训,这样对他倒是很合适的。这种连最粗鲁愚蠢的人也能得到的认识,性质如何,有了这种认识如何就能使人迅速地得到信念,如何又从这种信念对意志发生巨大的影响,这些方面的必要的东西,他完全可以给我们讲一讲。这个材料的整个纯理论部分对于诗艺极有用处,已经被我们的哲人阐述得淋漓尽致[①]!——可是,布莱

① 沃尔夫*当年论寓言的文字,布莱丁额尔先生似乎毫无所知,我不能不表示惊讶。Wolfii *Philosophiae practicae universalis* Pars posterior, §302—323,这一部分于1739年问世,而布莱丁额尔的《诗艺》(*Dicht-Kunst*)却是在一年之后出版的。——原注

* 沃尔夫(Christian Freiherr v. Wolff, 1679—1754),启蒙运动的哲学家,这里所指的《一般实际哲学》出版于1739—1744。

丁额尔当年所忽视的东西，现在已经不容我再来弥补了。从那时到现在，哲学语言在我们当中已经尽人皆知，以致我一开头就可以毫无顾虑地运用形象，形象的认识这样的字眼，对于这些字眼只有少数人才有不同的理解。我原想谈谈布莱丁额尔给我们作的关于寓言的第二个解释。可是我又一想，把这个解释放在另一个场合来探讨，更为方便①，所以我就不谈他了。

巴 托②

巴托干脆把寓言解释为叙述寓意情节的故事③。既然他认为寓意的本质就是它隐藏着一个教训或者一条真理，因此他无疑的也就认为在他解释寓言的时候，根本不用提起作为寓言基础的道德格言。诸位立刻看出，我在前文中所作的种种论述，也可以用来反驳这种解释。因此我也不愿重复这些论点，只想探讨一下巴托对情节所作的进一步的解释。

巴托说："情节是一种经过选择含有意图而发生的行动。——情节除了生动感人之外，也须要是经过挑选、具有最终目的的，并且只能发生在有理性的众生身上。"

倘若这种解释正确无误，那么我们得把现存的寓言划掉十分之九。连伊索本人恐怕也只有写了两三个经得起这番考验的寓言吧。——"两只公鸡打架，打败的公鸡悄悄溜走。得胜的公鸡飞上屋顶，得意洋洋地展翅啼鸣。突然一只老鹰向着得胜者飞下来，把它撕得粉碎。"④我一直把这看成一则非常成功的寓言；可是按照巴托的说法，它没有情节。因为这里哪儿找得到一

---

① 参看《论寓言中采用动物》一文。

② 巴托(Abbé Charles Batteux，1713—1780)，法国美学家。

③ 见《文学的原则》(*Principes de Liitérature*)第2卷。

④ 见《伊索寓言》。

种经过挑选含有意图而发生的行动呢?——“鹿对着清澈如镜的泉水顾盼自己的身影;看见自己的瘦腿自惭形秽,看到头上的鹿角得意洋洋。可是隔不多久,它身后响起猎人的号角;它的瘦腿飞快地把它带进树林,它那高傲的鹿角缠住树枝使它不得脱身;它被猎人追上了。”这里我同样看不到行动,看不到意图。狩猎固然是一个行动,仓惶而逃的鹿也有逃命的意图,可是这两件事情其实并不属于寓言,因为这两件事情完全可以弃而不顾或者加以改变,而不致有损于寓言本身。尽管如此,这个寓言并不缺少情节。因为情节就寓于鹿的判断错误之中。鹿作出了错误的判断,紧接着又从切身经验学到,它判断错了。所以说这里是一连串的变化,它们在我心里唤起了独一无二的一种形象化的概念——这就是我上文对情节的解释,我相信,这种解释可以适用于一切优秀的寓言。

可是,不是也有些文艺批评家,他们把情节一字的概念理解得更加狭隘,并且纯粹从物质的意义上来理解,以致在他们眼里,只有要求一定空间变化的身体活动才是情节,此外全都不是。他们认为只有讲情郎跪倒在爱人脚下,公主突然晕倒,英雄彼此格斗这样的悲剧里才有情节,只有讲狐狸跳跃,豺狼撕咬,青蛙把老鼠拴在自己腿上这样的寓言里才有情节。他们从来也没有想到激情之间所进行的每一次内在斗争,各式各样的思想一个紧接着一个,这些也算是情节。也许因为他们的思想和感情过于机械,不能意识到这当中有任何活动吧。更郑重其事地反驳他们,真是多此一举了。可惜的是,他们多少可以用巴托来给自己辩护,至少可以说,他们的解释是和巴托一起从同样的寓言里抽象提炼出来的。因为的确不错,不论他们的解释多么空泛乏味,凡是巴托的解释适用的寓言,他们的解释也全都适用。

我敢打赌,巴托在解释寓言的时候,眼前只看到菲得路斯的

第一则寓言；他不止一次把这则寓言称为“une des plus belles et des plus célèbres de l'antiquité”①。的确，这则寓言里的情节是一个经过选择含有意图而发生的行动。狼 *fauce improba incitatus*②，打算残杀绵羊；可是它不愿这样直截了当地去行凶，而想在正义的幌子下行事，于是 *jurgii causam intulit*③。我不否认这则寓言值得赞美；它简直可说是十全十美。不过，它之所以完美，并不是因为它的情节是一个经过选择含有意图而发生的行动，而是因为它充分满足了表示这种行动的道德。这种道德便是：οις προθεσις αδικειν. παρ' αυτοις ου δικαιολογια ισχυει④，谁要是有压迫一个无辜的人的企图，他就一定要想法μετ' ευλογου αιτιας⑤来下手；他一定要挑选一个冠冕堂皇的借口；可是，即使他的借口马上被人揭露驳斥无遗，他原来下定的决心，仍然丝毫不会改变。这条道德谈到一种企图，谈到为实现这种企图而采取的某些经过挑选的手段：因而在这篇寓言里想必也有和这种企图、和这些精选的手段相称的东西；在这篇寓言里必然有一种经过选择含有意图而发生的行动。仅仅由于这一点这则寓言才变成一则完美无缺的寓言，倘若这篇寓言包含的内容多了一点，超过了使这条教训生动明显地显示出来所需要的，或者少了一点，不足以使这条教训生动明显地显示出来，那么这则寓言便不成其为十全十美的寓言。巴托把这则寓言的表达方面所有细小的美点都注意到了，并且从这方面大力加以渲染，唯独对它那主要的出类拔萃之处却避而不谈，甚至把读者引

---

① 法文：古代最优美最著名的寓言之一。
② 拉丁文：由于无尽的贪欲的驱使。
③ 拉丁文：他便提出争吵的理由。
④ 希腊文：存心欺人者，与之辩理，也没有用处。
⑤ 希腊文：以合理的理由。

入歧途,使他们对此视而不见。他说,从这则寓言里显示出来的教训是:que le plus foible est souvent opprimé par le plus fort[①]。多么肤浅!多么谬误!倘若这则寓言别的不想告诉我们,只想告诉我们这点,那么诗人给狼虚构出来一套 *fictae causae*[②],实在是白费力气,简直无聊已极;他的寓言表达的东西比他想通过寓言表达的东西要多得多,那么,干脆一句话,这则寓言是恶劣的。

我不愿多举例子,分散精力。诸位不妨自己进行考察,就会得出一致的见解:巴托认为所有的寓言毫无例外地全都需要的这种情节,寓言是否非要不可,或者是否可以去掉,这完全取决于那条道德教训的特点。上面提到的那则菲得路斯的寓言里的教训,就像我们所看到的,是需要这种情节的;但是否因而所有的道德教训都需要这种情节呢?是否所有的道德教训都是这种类型的呢?或者说,单单只有这一类的教训才有权利,装进寓言中去呢?譬如说,下面这句经验之谈[③]:

Laudatis utiliora quae contemseris
Saepe inveniri.[④]

难道不值得在一个可以起诠释作用的场合中被认识出来吗?倘若它是值得的,那么这句话里所包含的、连诗人也认为值得在寓言里表现出来的又是什么样的一种活动,什么样的一种企图,什么样的一种选择呢?

---

① 法文:弱者常为强者所欺。
② 拉丁文:捏造的理由。
③ 关于鹿的寓言。——原编者注。
④ 拉丁文:事实证明,受人轻蔑之物往往远比备受称赞之物更为有用(菲得路斯)。

这点是千真万确的：倘若从一句经验之谈直接引出一种本分，何事该做何事不该，那么诗人最好在他的寓言里表达出这种本分，不要只笼统地表达出那句经验之谈。——“高官显爵不总是福”——要想把这句经验之谈安在一则优美的寓言中去，几乎是不可能的。上述的那则关于渔夫的寓言中说，渔夫只捕住了最大的鱼，小鱼全都侥幸漏网，这则寓言从若干方面来看，都是一个极不成功的尝试。可是谁叫诗人从这毫无结果的侧面来汲取这条真理呢？倘若高官显爵不总是福，那它就常常是祸，倒霉的是那身不由己位居显要的人，他无功受禄，幸运使他青云直上，然后又使他无缘无故地堕人更惨的境地！大鱼却是非大不可；它们没有权利老作小鱼。有人从诗人举出的譬喻里，看出自己的不幸，同样多的人又从中看出自己的幸运，为了这样的譬喻，我是不会向诗人致谢的。诗人不应该使任何人对他自己的情况不满。可是在这则寓言里他就使得位居显要的人非对自己的情况不满不可。诗人不应该把高官显爵当作不幸的源泉显示在我们眼前，应该把那种渴望得到高官显爵的虚荣心当作不幸的源泉。那位叙述关于老鼠和鼬鼠的寓言的古人[①]，就是这样做的。“老鼠们认为，它们在和鼬鼠打仗的时候之所以败北，乃是因为它们缺少统帅，于是决定进行选举。野心勃勃的老鼠无不一个个争当统帅。可是到头来这特殊地位叫它们付出多大的代价啊！虚荣心的老鼠全都头扎犄角，

> — *ut conspicuum in proelio*
> *Haberent signum, quod sequerentur milites.*[②]

---

① 指伊索。

② 拉丁文：以便战士们在征战之中可以追随这明显的标记。

可是它们军队突然遭到溃败,这些犄角妨碍它们,使它们不能钻进小洞逃命,

Haesere in portis, suntque capti ab hostibus,
Quos immolatos victor avidis dentibus
Capacis alvi mersit tartareo specu.[①]"

这则寓言不知要优美多少。可是这个寓言为什么会和那个不同,还不就是因为诗人把道德教训表现得更肯定更有效的缘故吗?他选择的题材是那种追逐空虚名位的努力,而不是名位本身;仅仅由于这种追求,由于这种空虚的名位,他这则寓言里也就自然而然的有了一股使我们十分喜欢这则寓言的生气。

巴托实在过于混淆了《伊索寓言》中的情节和史诗、戏剧中的情节。叙事诗和戏剧的情节,除了诗人贯穿在情节中的意图之外,必须具有一种内在的属于情节本身的意图。而寓言的情节却并不需要这种内在的意图;它只要能使诗人达到自己的目的,也就很够了。史诗诗人和戏剧诗人把激发人们的激情当作自己最最崇高的最终目的。他要激发人们的激情别无他法,只能通过模拟出来的激情;而他要模拟激情别无他法,只能给激情提出一定的目的,让激情努力接近这些目的,或者努力避离这些目的。因而诗人必须把若干意图放进情节本身;并且要会把这些意图置于一个总的意图之下,使得各种不同的激情能够并列共存。可是寓言家却相反,他和我们的激情毫无关系,而仅仅和

① 拉丁文:在门口挂住的被敌人抓住,胜利者用贪婪的牙齿把他们咬死,然后吞进肚去。

我们的认识打交道。他仅仅想生动地说服我们去认识某一个道德真理。这就是他的意图，他试图根据那条真理的限制，通过对某一情节的感性的设想，来达到他的这个意图，有时借助其他意图，有时不用其他意图，只要他一达到他的意图，那么，他所虚构出来的情节是否已经达到了它的内在的最终目的，他是满不在乎的。他往往半途撂下他的人物，丝毫不想满足我们对这些人物产生的好奇心。“狼控告狐狸偷了东西。狐狸矢口否认。他们让猴子做法官。原告被告各自提出了各种理由。最后猴子宣布判决：

Tu non videris perdidisse, quod petis;
Te credo surripuisse, quod pulchre negas.[①]”

这则寓言就算完了；因为寓言家所瞩目的道德就寓于猴子的判决之中。可是这则寓言开头的时候预示给我们的那个行动是否完了呢？诸位不妨在想象中把这个故事搬上喜剧舞台，那么马上就会看出，这个故事被一个内容丰富的奇想拦腰切断，并未演到尽头。观众深表不满，因为他预见到，这番争执在幕后又会重新掀起。——“一个受尽苦楚的可怜的老人心头火起，扔下背上的重负，招呼死神前来。死神应召而至。老人大吃一惊，惶惶然感到，好死不如恶活。死神问道：那么，叫我干什么呢？啊，亲爱的死神，帮我把我的重负再放到背上去吧。”[②]使我们高兴的是这位寓言家非常幸运地达到了他的目的。可是这个故事是否也到了尽头呢？那个老人后来遭遇如何呢？死神让他活在人

---

① 拉丁文：你不像丢失了你所要求的东西；而你呢，我想是偷了东西，尽管你百般狡赖（菲得路斯）。

② 见《伊索寓言》。

间,还是把他一起带走了呢?诸如此类的问题寓言家一概不管;可是戏剧诗人对这些问题却不得不事先周密考虑。

我们可以找到成百个例子,说明我们对寓言情节的要求比对史诗或者戏剧的情节要求要低得多。因此,要是有人想给情节作一个一般性的解释,那他根本不可能采用巴托对情节所作的解释,而必须详加阐述,就像我在上文中所作的那样。可是有人也许会反驳我;这不是运用语言的问题吗?我承认这点;就运用语言而论,一般说来,情节就是指的作为某个意图的结果而进行的事情;就运用语言而论,只有在人们可以说情节已经结束的时候,这个意图才算完全实现了。可是,由此可以得出什么结论呢?得出这个结论:谁要是认为运用语言是无比神圣的,他怎么也不敢损害它,那么,只要情节一字应该表达寓言的一种本质特点的时候,他就应该绝口不提这个字。

把一切都深思熟虑之后,我自己也甘愿遵守这个忠告。我不愿说,寓言中的道德教训是通过情节表现出来的,我宁愿物色一个词义更为广泛的字眼,而说,一般性的格言通过寓言引回到一个个别事件上去了。达个个别事件在任何时候都表示我在上文中对情节一字所理解的内容;可是只有在偶尔的情况下,它才表示巴托对情节所理解的内容。这个个别事件在任何时候都是一系列变化,这些变化通过寓言家的意图连结起来,合成一个整体。要是这些变化没有这个意图也合成了整体,那岂不更好!我说的是一系列的变化,可是这必须是有自由意志的、有道德观念的众生所进行的变化,这点是不言而喻的。因为,这些变化应该组成一个事件,这个事件也应该理解为仅就有道德观念的众生而言的一个一般性的事件。巴托把他称之为寓言情节的东西,仅仅归之于有理性的众生,在这点上他当然是对的。不过这些称之为情节的东西之所以归之于有理性的众生,并非因为这

些东西是一个具有意图的行动，而是因为这些东西须要自由作为前提。因为自由行动起来虽说总是由于种种原因，可并非总是由于种种意图。

读者们听我一味反驳别人，想必都听厌了吧？至少我自己是厌烦了。德·拉·莫持、吕歇、布莱丁额尔、巴托，这些各式各样的文艺批评家，有的平庸，有的高明，有的出类拔萃。倘若我们丝毫不顾前辈，我们在追求真理的道上，就有迷途之虞；如果我们对所有的前辈都想过问，必然会毫无必要地浪费时间。

我现在到了什么地步了呢？嘿，要是我的读者能把我辛辛苦苦通过争辩得来的一切论点，全都自动地奉送给我，该有多好！寓言所表达的并不是个别具体的真理，而是一个普遍的道德格言，并不是隐藏或者伪装在某一情节的寓意之下，而是引回到一个个别的事件上去，使我不仅是在这个事件里发现若干和这道德格言相似之处，而是十分形象地在里面认出这条道德格言。

这就是寓言的本质吗？这就是；是否揭示无遗了呢？倘若我自己也认为是如此的话，我很愿意说服我的读者也相信这点。我读到亚里士多德的一段话："用抽签的方法来任命一名官员，就像一个船长需要舵手，他不是仔细认真的从水手当中去挑选最最机灵的人来担当这个职务，而是让大家抽签决定。"这里有两个特别事件属于一条普遍道德真理。其中之一便是方才表现出来的；另外一个是虚构出来的。这个虚构出来的事件是否是一个寓言呢？谁也不会把它算作寓言。可是要是亚里士多德这段话变成这样："你们想用抽签的方法选举你们的市议会吗？我担心你们会遭到那位船长同样的命运，他缺少一名舵手"云云，这不就像一篇寓言了吗？为什么呢？到底发生了什么变化呢？我们只要仔细考察一番，就会发现这样的变化：在前面那段话里，船长是用就像两个字引出来的，大家只不过认为可能有这么

一个船长而已;可是在后面这段话里,船长却获得了真实性;他是某一个船长,是那一个船长。

这下可命中要害了!组成寓言的那个个别事件必须表现为真实发生的。倘若我满足于把事件表现为可能发生的,得到的只是一个比方,一个譬喻。这个差别十分重要,只有根据这个差别才能对如此众多的似是而非的寓言进行判断,很值得我们举几个实例来显示这个差别。在普拉鲁德[①]收集的《伊索寓言》中我们也读到下面这段:“海狸为四足动物,大都栖于水中,其睾丸在医学上用处极大。倘若海狸遭到人们追捕,无法脱身,怎么办呢?它便自动把睾丸一口咬下,扔给追捕的人。因为它自已知道,人们就是因为要得它的睾丸才追捕它的,不付出这个代价,它不可能得到生命和自由。”这算是一则寓言吗?至少这里面也含有一种出色的道德啊。可是尽管如此,谁都会毫不犹豫地否定它是一个寓言。可是为什么否定它是寓言,原因何在,关于这个问题也许大多数人会考虑再三,结果却给我们一个错误的答案。也许有人会附和《批评书简》的作者[②]的意见:这不过是一则自然界的故事。可是,我也会用同一个作者的话来回答:尽管如此,这里的海狸所采取的行动,并非仅仅出自本能,它的行动出于自由选择,经过深思熟虑;因为它明白,为何遭到追捕。要是我可以相信他的说法的话,正是这种把本能提高到理性的办法,使动物领域里的一个事件变成了一则寓言。可是这里的这个事件为什么不能变成寓言呢?我认为:它之所以不能变成寓言,是因为它缺少真实性。真实性只能归于个人;没有个性,就

① 普拉鲁德(Maximus Planudes),14世纪时拜占庭的僧侣,著有 *Fabulae Aesopiae*(《伊索寓言》)。

② 指波特默尔(Johann Jakob Bodmer, 1698—1783),瑞士批评家、作家,布莱丁额尔的至友。两人共同和德国美学家高特舍特展开笔战。

不能设想有真实性。所以这里关于整个海狸族类所说的一切，倘若仅仅用在一头海狸身上，那就变成一则寓言了。请看另外一个例子："据说，凡是猴子总生两个小猴，其中之一受到父母疼爱，经心抚养，另外一个竟受到父母憎恨忽视。可是命运作了离奇的安排，母猴百般爱抚，竟把钟爱的小猴压死了，而那只遭到冷遇的小猴却幸运地成长起来。"[1]这同样也不是寓言，因为只应该对个体而言的一切，全都针对整个族类而发了。因此当莱斯特朗日[2]想根据这个材料写一则寓言的时候，他必须去掉这个材料的一般性，赋与它个性。他说："一只母猴有两只小猴；其中一只它百般溺爱，另外一只却不在它心上。有一次它突然受到惊吓，抱起它的宠儿，赶忙跑开，可是失足跌倒，连小猴一起碰在石头上，把小猴碰得脑浆迸裂。另外那只它毫不关心的小猴却自己跳到母猴的背上，抱住它的肩膀，幸运地逃脱了。"这里的一切都是确凿肯定的；同样的内容在前面那个场合只是一个譬喻，而在这里却成了一则寓言。——那个援引过不止一次的关于渔夫的例子，也犯了同样的毛病；因为恶劣的寓言难得只犯一个毛病。每次扯网的时候，总是小于网眼的鱼侥幸漏网，较大的鱼却在网里。所以这个事件本身不是一个个别的事件，必须加上其他和这个事件有关的附带情况才能变成个别事件。

这样看来，这种说法便有它的道理：组成寓言的特殊事件必须被表现为真实确凿的，这个特殊事件必须是我们按照最严格的理解称之为个别事件的东西。可是为什么非这样不可呢？其哲学根源何在呢？寓言可以称之为实际道德教训，为什么它的例子不能像其他科学的例子那样只满足于可能性呢？倘若我要

---

① 见《伊索寓言》。

② 莱斯特朗日（Roger L' Estrange，1616—1704），英国政治作家和翻译家，也是《伊索寓言》的翻译家。

假定，我的读者没有具备正确的心理学概念，那么对于这点不知要浪费多少唇舌。我在上文已经拒绝过，从我们那位哲人那里去抄袭关于形象认识的学说。我在这里除了表达我的思想所必不可少的东西以外，也不想对这一学说多加赘述。

形象认识是本身就清楚明确的。象征认识却从形象认识借来明确性。

普遍之物只存在于特殊之物中，而且也只能在特殊之物中形象地被人认识。

因此，我们要想赋与一个普遍的、象征的结论以它所能够拥有的一切明确性，这就是说，如果我们想尽可能充分地阐明这个结论：那我们必须把这个结论概括成特殊事件，以便在特殊事件里形象地认识出这个结论来。

我们在特殊的事物中形象地认识出普遍的事物，这样一种特殊的事物就叫做一个例子。

因此普遍的、象征的结论都是通过例子得到阐明的。各门科学都是由这类的象征结论组成的，因此各门科学都需要例子。

可是道德学必须做得更多，不能仅仅限于阐明它那普遍的结论；而明确性也并不是形象认识的独一无二的优点。

我们通过形象认识能够比通过象征认识更为迅速地纵览一条格言，能够用更短的时间在格言中发现更多的动机。因此，形象认识对人的意志所发生的影响比象征认识的影响要大得多。

这种影响的大小取决于形象认识的生动性的程度；而其生动性的程度又取决于特殊事物所受到的进一步修饰的深浅和多寡。特殊事物受到的修饰越深，和其他事物的区别越多，那么形象认识的生动性也就越大。

可能性属于普遍事物的范畴；因为一切可能的事物，其可能的方式是多种多样的。

因此，一件特殊的事物，仅仅看作是可能的事物，那么它多多少少还是普遍的事物，而作为普遍的事物，它便妨碍形象认识的生动性。

因此，要使形象认识的生动性达到顶点，要使形象认识对意志的影响尽可能的强大，特殊事物必须被看成是真实的，并且赋与个性。有了这种个性，它才能变成是真实的。

道德学除了对它的一般结论进行阐述之外，还须要赋与这些结论其他东西，这就是赋与它们以影响意志的能力，它们通过形象认识，从真实的事物中得到这种能力，而其他科学只需要阐述一下结论即可，对于形象认识的生动性要求较低，只要把特殊事物看成可能事物就够了。

现在我算谈到中心了！寓言之所以要求一个真实事件，是因为在真实事件里，比在一个可能事件里找到更多的动机，区分得也更加清晰；是因为真实事件比可能事件更加容易使人信服。

亚里士多德虽然好像已经认识了真实事件的力量；可是因为他把这种力量的来源追溯错了，因此势所必然地把这种力量也运用不当。在此概括地叙述一下他对例子(περι παραδειγματος)的全部学说，并不是没有用处的。先看他对例子的分类，他说："一共有两种例子：一种叙述已经发生的事件，一种虚构已经发生的事件。属于后面一类的是譬喻，而属于前面一类的则是伊索寓言和利比亚寓言。"他这分法本身是正确无误的；可是对于一个注释家我却要求他说明虚构例子分类的理由，并且告诉我们，何以只有两类，而不能更多。就像我在上文中所作的那样，注释家也很容易从亚里士多德所举的例子本身推究出这样分类的理由。那就是说，凡是譬喻，他都是用μετ' ευλογου αιτιας①这么一

① 希腊文：仿佛有人。

句话引出来,凡是寓言,他都是作为真正发生过的事情来叙述。因此注释家对于这段话必须这样诠释:例子不是取材于史实,就是在缺少史实的情况下,虚构出来的。对于每一件已经发生的事情来说,它的内在的可能性都和它的真实性有所区别,虽然它要是一件已经发生的事情,可能性和真实性并不能分开。所以这件已经发生的事情,作为一个例子所应该拥有的力量,或者单单在于它的可能性;或者同时也在于它的真实性。如果这种力量仅仅在于它的可能性,那么如果没有这件事情,我们只要虚构一件可能发生的事情也就行了;可是如果这种力量在于它的真实性,那么我们也须要把我们虚构的事情从可能性提高到真实性。在第一种情况下我们虚构了一个譬喻,在第二种情况下虚构了一则寓言(从这里得出来的关于寓言的进一步的分类法,将于第三篇论文中说明)。①

到这里为止,这位希腊哲人的学说根本没有什么可以反驳的。可是他又论及这些不同种类的例子的价值,说道:"寓言是为民众制作的,优点是能够显示形象的例子,这样的例子在现实中十分罕见。寓言和譬喻一样,是可以虚构出来的,只要能够发现类比之点的话,要想发现类比之点,哲学思维是必要的。类比在寓言中更容易产生效果;如果是从真实事件中得来的寓言,那就更有效用,更令人信服。因为即将发生的事件大都和已经发生的事件相似。"我在此只想就这段话的最后一句谈谈。亚里士多德说,历史性的例子之所以比寓言具有更大的说服力,那是因为过去的事情一般都和未来的事情近似。我认为,在这点上亚里士多德是错误的。对于一件我自已并没有亲自经历过的事情,我只能因为它看起来是真实可信的而相信它的真实性。我

① 莱辛这组论文共五篇,这里提到的第三篇论文叫《论寓言的分类》。

之所以相信一件事情发生了，而且是如此这般发生的，只是因为它看起来是非常真实可信的；如果它没有发生，或者不是这样发生的，那它倒反而是极不真实可信了。既然仅仅是这种内在的真实可信性使我相信一件事情的过去的真实性，而这种内在的真实可信性也完全可以存在于一个虚构的事件中：那么为什么前者的真实性就会比后者的真实性对我们具有更大的说服力呢？还不仅于此。既然历史上真实的事情也并非看来都真实可信；既然亚里士多德自己也同意阿迦同[①]的这句警句：

> 这点简直可说是真实可信的：这就是
> 世人常遭遇到许多并非真实可信的事情；

既然他自己都在这儿说，过去的事情只是一般说来（επι το πολυ）和将来的事情相似；诗人却有自由权，在这一点上离开自然，把一切他当作真实的东西，也写成真实可信的：那么我就可以认为，就说服力而论，总的说来，寓言胜过历史例子，这是很明显的。

我想，到此为止，我已经足够详细地说明了我对寓言本质的看法。因此我把说过的一切总结一下：要是我们把一句普遍的道德格言引回到一件特殊的事件上，把真实性赋与这个特殊事件，用这个事件写一个故事，在这个故事里大家可以形象地认识出这个普遍的道德格言：那么，这个虚构的故事便是一则寓言。

这就是我的解释，我希望，大家在运用这个解释的时候，既能觉得它正确，也能觉得它有用。

---

① 阿迦同（Agathon，纪元前450—406），雅典悲剧诗人。

二 论寓言中采用动物

绝大多数寓言皆以动物或者更低级的造物作为自由行动的人物。对于这点,我们的看法应该如何?是否寓言的主要特点之一就是动物在寓言里提升到有道德观念的众生的高度?这是否是便于诗人达到其目的的一种方法?或者这只是一种习惯,并无真正用处,仅仅为了纪念第一个在寓言中采用动物的诗人而沿用下来,因为至少采用动物很是滑稽,*quod risum movet*[①]?究竟这是怎么回事?

巴托要不是根本没有预见到这些问题,就是聪明地认为,只要把采用动物一事在他的解释中轻轻带过,即可以回避这些问题。他说,寓言是叙述一个讽喻性的故事情节,这种情节一般安排在动物身上。真是一个地道的法国式的解释!或者,可说是浮光掠影!我们很想知道,为什么要这样?为什么这种情节一般要安排在动物身上?啊,迟钝的德国人什么样的问题提不出来啊!

在所有的文艺批评家当中,布莱丁额尔是唯一接触到这个问题的人,因而就更值得我们听一听他的议论。他说:"因为伊索把寓言用作教育普通市民的手段,所以他的教训大都是尽人皆知的箴言和生活法则,为了对这些箴言和生活法则进行讽喻性的表现,他必须从人们的日常生活中借用一些极为平常的行动和事例:可是,人们的日常生活和行动本身并无异乎寻常的、特别引人入胜的东西,所以就必然要想一种新的办法,使这种讽喻式的故事也具有摄人的力量和动人的外观,从而使这个故事

① 拉丁文:可以引人发笑。

能顺利地感动人心。后来发现,只有稀罕、新颖和奇妙的东西才能具有这样一种唤醒人心和快意地吸引人心的力量,于是他就想通过表现方式的新颖和稀罕,使故事奇妙,也就是把一种不寻常的迷人的美附加在寓言身上。故事一般由两个主要的本质因素组成,人物和事件,或者情节。没有这些因素,任何故事也站不住脚。因此,故事所应具有的奇妙之处,如果不在于情节本身,就得在于在情节中起作用的人物身上。所以出现在人们的日常生活和行动中的奇妙之处,主要在于它是出人意表的:可以是人们的冒险企图狂妄得出人意表,也可以是人们的行事恶毒或者愚蠢得出人意表,有时也可以是一件事情的结局完全出乎意外。但是因为这种奇怪的行动在人们日常生活中毕竟是极不寻常、十分罕见的现象,而绝大部分平常的行动又毫无奇特怪异之处,于是为使这作为寓言主体的故事不致遭人嗤之以鼻,就不得不用变换和转化人物的方法,赋与这个故事以一个讨人喜欢的奇妙的外观。可是人尽管各不相同,一般说来,在本质上仍然相似相近,因此诗人就想在故事中采用人们信以为真的更高级的造物作为神仙和精灵,或者采用诗人自由创造的那些造物来体现美德、心灵的力量、幸福和机遇等等。可是寓言诗人主要是能自由自在地把动物植物和更加低级的造物即无生物提升到有理性的物质的高度,把人的理性和言语赋与这些造物,使它们能够用一种我们能懂的语言来向我们叙述它们的情况和遭遇,并且通过它们和人类相类似的含有道德意义的行动的例子,使我们得到教益,"云云。

所以布莱丁额尔认为,诗人之所以在寓言里让动物和其他更低级的造物像人一样说话,并进行合乎理性的行动,其原因乃是为了做到奇妙。正因为布莱丁额尔把这当作原因,所以他认为,寓言就其本质和起源来说,不是别的,只是一样含有教育意

义的奇妙之物而已。他这第二个解释，正是我根据上面的诺言在这里必须探讨的论点。

在我探讨的过程中，主要涉及的问题是，在寓言中采用动物，是否真是为了做到奇妙，如果是为了做到奇妙，那布莱丁额尔就算有了不少的成就了，可是如若不是的话，那么他整个的寓言体系就一下子全盘推翻了。

采用动物是否算是奇妙的呢？恰巧也是这同一位文艺批评家说过，奇妙会丧失真实和可信的外观。可见奇妙的本质即是叫人看了感到荒诞不经，那么，我又怎么能把这种方法和古代大师已经奉为法则的那种方法相提并论呢？古代大师在寓言开头最喜欢用"有人说"这句话，接着就运用第四格。古希腊的修辞学家把这种方法简称为"用第四格叙述寓言"。台翁[1]在他的《习作》中，论及这个问题时，引用了亚里士多德的一段话。在这段话里，亚里士多德是同意这种方法的，并且因此认为，在寓言开头的时候，与其诗人自己现身说法，不如归之古人之口，这样更能冲淡似乎在说荒唐事情的印象。如果古代大师的想法是要尽可能的冲淡寓言中荒诞不经的外观，那么必不至于到寓言中去追求什么奇妙的东西，或者企图做到奇妙，因为奇妙是建立在这种荒诞不经的印象之上的。

再者，布莱丁额尔不止一处说过，奇妙是新颖的最高程度。但是要使奇妙的事物，对我们产生应有的效果，它就不仅必须本身具有这种新颖性，而且在我们的想象中，也具有这种新颖性。只有在自然界中很少发生的事情，才是奇妙的，而这种奇妙的事物，也只有在我们的想象之中也是同样难得出现的，才能保持它使我们产生的印象。《圣经》里记载的最大的奇迹，对于一个熟

---

① 台翁(Aelius Theon)，2世纪初亚历山大里亚的雄辩家。

读《圣经》的人来说，其印象远不及他初读时那么强烈。到最后，他读到太阳曾有一次停住不动就感到和他每天看到日出日落同样的平淡无奇。奇迹仍然是同一个奇迹，但是由于老是想它，我们的心情却大不相同了。同样，在寓言里采用动物，充其量只有在我们读到头几个寓言时感到奇妙；等我们发现，差不多所有的寓言里，动物都会说话，都会判断，那么，不管这件事本身有多么奇怪，可是对我们来说，不久也就毫不足奇了。

但又何必费这么多唇舌呢？一下子可以推倒的东西，何必先去摇晃它呢？因此，简而言之，动物和其他更低级的造物会说话，有理性，这是寓言的先决条件，假定它们就是如此，不该是什么奇妙之事——要是我在《圣经》里读到："耶和华叫驴开口，[驴]对巴兰说……"[①]，那我算是读到了一桩奇事。但如果在《伊索寓言》中读到："那时候，动物还会说话，羊对他的牧人说道：……"那么，十分明显，寓言家并不打算说什么奇事给我听，他想说的只不过是读者允许他假定的那个时代里所发生的一桩完全合乎自然的事情。

事情是如此清楚明了，我简直羞于再赘加只字片语，我更想立即探讨，寓言诗人觉得动物往往比人更便于使他达到他的意图，其真正原因——至少我认为是真正的原因——究竟何在？我认为在于众所周知的性格的结构之中。当然也可以假设，在历史上也很容易找到一个例子，使人从中形象地认识到这个或那个道德真理。但是，是否毫无例外地人人都能认识其中真理呢？甚至那些对这历史事件中有关人物的性格毫不熟悉的人也能认识呢？绝不可能。究竟历史上有多少人物，竟如此家喻户晓，只要一提他们的名字，立即可以在每一个人心里对这些人物

① 见《圣经·民数记》第22章第23节。

应有的思想倾向和其他特性产生明确的观念?因此,为了避免累赘的性格描写——其实这种性格描写是否能在所有的人心里引起预期的想法,还大可怀疑——我们迫不得已,宁可限制在另外一些造物的小范围内,我们确实知道,只要一提它们的名字,即使在最无知识的人们心里,也只能引起某种特定的想法,而不会是别的想法。可是,这类造物中,只有极少数,按其本性适合于担任有自由意志的众生的角色,因此,我们宁愿扩大它们本性的限制,使它们在一定的、看来可以置信的前提下胜任这些角色。

我们听人说到:布利塔尼库斯和尼罗[①]。有多少人知道,他们是何许人物?后者是谁?前者是谁?他俩相互之间的关系如何?——但是,如果听人说到:狼和羊,每个人立刻都知道,他听到的是什么,立刻知道,二者之间的关系如何。后面这两个动物,立刻在我们心里唤起一定的形象,激发我们形象的认识;如用前面那两个人名,这种认识就会受到阻碍,因为提起那两个名字,即使对它们并不生疏的人,各人的想法也不见得完全相同。因此寓言诗人如果找不到一提名字就能印入我们想象之中的那些有理性的人物,那他就完全有权在动物当中或甚至在更低级的造物中去寻找合适的对象。我们假设在一篇叙述狼和羊的寓言里,用尼罗代替狼,用布利塔尼库斯代替羊,那么使这个寓言成为对全人类有意义的寓言的那个因素,就一下子完全丧失了。但假若用巨人和侏儒来代替狼和羊,那么失去的东西就少些,因为巨人和侏儒也是这样一种个体:它们的性格不必细加描述,只要一提名字,就能知道几分。或者我们宁可把这个寓言变成下

① 布利塔尼库斯(Claudius Tiberius Cäsar Britannicus)是古罗马暴君尼罗的异母兄弟,后被尼罗害死。法国剧作家拉辛曾以他的悲剧故事写成剧本。

述以人为人物的寓言[1]:“一个祭司走到先知的穷人跟前，对他说：把你的白羊羔拉到祭坛前去，因为神要求一个牺牲。穷人答道：我的邻人有一大群羊，而我仅仅只有一只。——祭司说：可是你给神许过愿，现在应该还愿，因为神赐福给你的田地。——回答是：我没有田地。——那么，那就是从前神保佑你的儿子病体痊愈时许下来的。——啊，穷人说道，神已经把我儿子拿去当牺牲了。——祭司勃然大怒，说道：你这目无神明的人！你犯了亵渎神明的罪过！说着，不由分说，从穷人怀里把羊夺走了”，云云。——如果转变成这样一个寓言，原来的寓言丧失的东西就更少，那只是因为——十分遗憾——祭司这个字，使人们联想起贪婪的性格来，比巨人这个字使人联想起残酷的性格来，还要迅速得多；而先知的穷人也比侏儒更容易使人想到被压迫的无辜的人们。当然，这个寓言最好的翻版是关于猫和公鸡的寓言[2]，毫无疑问，猫和公鸡的寓言里丧失的东西最少；可是要弄清楚这个寓言里猫和公鸡的关系也不及弄清楚那个寓言里狼和羊的关系那样迅速，因此狼和羊仍然是寓言诗人可以选来表达他的目的的最方便的造物。

前面提到过的《批评书简》的作者和布莱丁额尔的意见完全一致。他通过他笔下的人物赫尔曼·阿克色尔说道：“通过这些稀奇古怪的人物，寓言获得了一种奇怪的外观。其实有人写出下面这篇寓言来，也不能说不巧妙：有一个人看见高树上悬挂着最美丽的梨子，使他馋涎欲滴。他费了九牛二虎之力，想爬上树去，可是白费力气，最后他不得不放弃上树的打算。走开的时

---

① 《圣经·撒母耳记下》：第 12 节写到：“在一座城里有两个人，一个是富户，一个是穷人。富人有许多牛群和羊群，穷人除了所买来养活的一只小母羊羔之外，别无所有。”莱辛把这段话发展成下列故事。

② 见《伊索寓言》。

候,他说道:让这些梨再在树上挂些时候吧,这对我的健康更有好处,它们现在还没有熟透呢。但是这个小故事动人之处不够强烈,它过于平淡"云云。我同意赫尔曼·阿克色尔的看法,这个小故事十分平淡,它绝不配称其为好寓言。但它所以这样平淡,就只是因为里面没有动物说话和行动吗?当然不是,它之所以平淡,却是因为寓言诗人在这个故事里用人来代替了狐狸:我们一听狐狸这个名字就联想到一种特定的性格,这种性格也就说明了安排在它身上的这种行动的原因,而人这个名字却不能在我们心里引起对某种特定性格的联想。"一个人!"这个概念对于寓言来说未免过于泛泛。我听见这个字,该想到哪一类型的人呢?人的类型,形形色色,如此之多!可是"一只狐狸"呢?寓言诗人只知道一种狐狸,只要他对我一说这个字,我的思想也就立即落在一种性格之上。其实赫尔曼·阿克色尔至少可以用一个说大话的人来代替一个人,那他就会发现,寓言只是因为去掉动物,损失并不很大,特别要是他在这个情况下,把其余的因素也加以改动,并且使这个说大话的人不对梨,而对更贵重的东西馋涎欲滴,那就更是如此。

寓言诗人把动物提高到有道德观念的众生,其真正的原因乃是动物所具有的众所周知的亘古不变的性格,正因为如此,所以我感到十分奇怪,有人竟说什么"在他的寓言里,天鹅是不唱歌的,鹈鹕也不为它的雏鸟沥血"①,想把这自诩为一种特别的光荣。好像读者该在寓言书里学习自然史似的!要是这些动物的特性是尽人皆知的,那么它们就值得用于寓言之中,不管自然学者是否证实它们确有这些特性。谁要想通过他的例子或者他的学说向我们说明这些特性并不合适,那就请他举出另外一些

① 参看麦耶尔·封·克诺脑斯所著《新寓言》的序言。

大家公认具有这些特性的动物来吧。

我们发现，造物越是低微，那些众所周知的性格便越见稀少。这也正就是寓言诗人很少取材于植物界，更少取材于矿物界，而也许最少取材于艺术品的原因。如果认为寓言诗人之所以不采用它们，是因为这些比较低级的自然界的事物和艺术品等级越低，它们竟会感觉、会思想、会说话，便越显得不可思议，这种说法我想不通。一篇讲述铁罐和土罐的寓言并不见得比最好的一篇譬如关于猴子的寓言更差，或者更不可思议，尽管猴子看起来和人是如此相近，而土罐铁罐和人却有天渊之别。

可是，我把动物的性格说成是在寓言中优先采用它们的真正原因，并不是说，除此之外，动物对于寓言诗人便毫无用处了。我知道得很清楚，在复合的寓言里动物可以大大增加比较的妙趣，无论是在真实的或是虚构的情况下，如果两者都是由同类的行动的人物，由人来构成的，这种妙趣简直就微乎其微了。但是正像我方才说的，只是在复合寓言里才有这种用处，所以它就不可能是在简单的寓言里，也就是说，在一般的寓言里诗人感觉采用动物一般说来比采用人更为合适的原因。

我甚至要大胆地说，动物和其他更低级的造物在寓言里还有一种用处，如果没有我的感情帮助，单凭推论，我是不会想到这层的。寓言的目的在于使我们清楚生动地认识一项道德教训。再没有比激情更能模糊我们的认识的了。因而寓言诗人必须尽可能避免引起激情冲动。譬如说，如果他想避免引起同情心的话，那么，除了把能够引起同情心的对象削弱，不采用人而采用动物或更低级的造物，此外还有什么别的办法呢？请诸位再回想一下那篇关于狼和羊的寓言。这篇寓言在前面转化成关于祭司和先知的穷人的寓言。我们同情羊，但是这种同情十分淡薄，对于我们形象地认识这个道德教训不致有什么大的妨害。

反过来,对那个穷人又怎样呢?我们对这个穷人十分同情,而对那个祭司深恶痛绝,以致于在这篇寓言里,我们对于这个道德教训的形象认识就不能像在那篇狼和羊的寓言里那样清晰;这只是我的感觉呢,还是确乎如此呢?



关于悲剧的定义

莱辛 著

张君川 译 商承祖 校

译者附识 莱辛(1729—1781)在《汉堡剧评》中,奠定了自己的戏剧理论,这里关于悲剧的讨论,占有绝大部分。我们选了五篇,主要是讨论悲剧的效果,即悲剧的特殊目的——怜悯与恐惧,因而牵连到悲剧之所以为悲剧的根本性问题。莱辛从亚里士多德的《诗学》里给悲剧所下的定义出发,一再指出怜悯与恐惧在悲剧中的辩证关系。他有独特的见地。可惜他引证的古希腊原文,并非最好的版本,因而削弱了他的某些论点。他根据他的看法,对前人高乃依等展开了论战。他严厉驳斥他们把亚里士多德的"恐惧",误解为"恐怖",并误认为悲剧不仅净化怜悯与恐惧,也净化全部激情。但是我们知道,高乃依并没有把"恐惧"译成"恐怖"。他对恐惧与怜悯的分法也失之于机械,还难免人性论的论点。但是他到底说出了他的独到的见解,对研究亚里士多德关于悲剧的定义有很大的贡献。

第七十四篇 1768年1月15日

回到我们所谈的问题上来:——特别是理查的性格,我更想

听听剧作家[1]对于它的说明。

亚里士多德会把这个人物性格完全否定的。如果我能很容易就把亚里士多德所说的道理懂了的话,我是不难把他的威望摆到一边去的。

亚里士多德认为悲剧应该引起怜悯与恐怖,并由此得出结论,说剧中主人公本人不应该是完全有德行的人,也不应该完全是坏人。因为既不是由于前者的不幸,也不是由于后者的不幸,可以达到目的。

如果我承认这种看法:那么,《理查三世》作为一出悲剧,就失去了它的目的。如果我不承认这种看法:那么,我就再也不知道一出悲剧究竟是什么了。

因为像维斯先生所描写的理查三世那样,没有问题,是舞台上曾经出现过的最大、最可憎的怪物。我说的是舞台上;至于世界上是不是真有过这种怪物,我是怀疑的。

这种怪物的毁灭能引起什么样的怜悯呢?而且也不是它所应该引起的;剧作家在这方面没有这种打算;在他的剧作中,他完全让另外一些人物,成为我们所怜悯的对象。

但是说到恐怖呢?——这个凶汉,他用那些对他是世界上最亲爱的人的尸首填满他与王位之间的鸿沟;这个嗜血的魔鬼,以嗜血为荣,以犯罪为快乐,难道不该引起无限的恐怖吗?

的确,他引起了恐怖,如果把恐怖理解为对不可理解的恶行所引起的惊奇,对超乎我们理解的奸险所引起的厌憎,或者必须理解为看见恶徒欣欣然策划出来的罪行成功因而感到的颤栗,——像这样的恐怖,理查三世也确实让我的善良的心感

---

① 指理查三世(统治时期 1483—1485),是英国历史上有名的暴君,莎士比亚有《理查三世》剧本。这里指的是德国剧作家维斯(Weisze, 1726—1804)的同名剧本。

到了。

但是这种恐怖决不符合悲剧的目的。古代诗人在他们的人物要犯某种重大罪行的时候，宁可设法减轻这种恐怖。他们往往更喜欢把过错算到命运的账上，或者把罪行归之于报仇女神的不可免的意志；他们宁可把自由的人变成一件机器，也不要我们有这种可怕的想法：人天生干得出这种坏事。

在法国人中间，克莱比永有一个“恐怖者”的绰号。[①] 我很怕他得到这种头衔，是由于用了一种不该在悲剧中遇见的恐怖，而不是亚里士多德所看出来的那种形成悲剧本质的一部分的恐怖。

至于这种恐怖，就不该叫作“恐怖”。亚里士多德用的那个字是“恐惧”。他说：悲剧应该引起怜悯与恐惧；而不是说怜悯与恐怖。不错，恐怖是一种恐惧；它是一种突然的、意外的恐惧。然而正是包含在恐怖概念之中的突然和意外的特征，清清楚楚点明那些用“恐怖”一词来替代“恐惧”一词的人们，看不出来亚里士多德说的是什么样的恐惧。——我的谈法可能把我带远了，所以就允许我稍稍离开一下本题吧。

亚里士多德说：“怜悯是由一个人遭受不应遭受的厄运而引起的；恐惧是由遭受这种厄运的人与我们相似而引起的。一个罪大恶极的人不具备这两点：所以他的逆境，既不能唤起怜悯，也不能唤起恐惧。”[②]

我说，恐惧变成恐怖，是新的注释者和翻译者的语言；他们利用词汇的调换，和亚里士多德进行了世上最古怪的争论。

---

① 克莱比永(Crēbillon，1674—1762)是法国18世纪的悲剧作家，企图通过最惨痛的情节达到悲剧的效果，因之人们给他起了一个“恐怖者”的绰号。

② 莱辛的译文不完全符合《诗学》的字句。

他们中间的一个人[1]说:“我们不能同意恐怖的定义,事实上,从各方面看,这种解释多包含了一个环节,而这个环节妨碍了解释本身的普遍性,过多地限制了它的意义。如果亚里士多德用附加的‘与我们相似的人’,仅只理解为人性的相似,例如观众和剧中人物都是人,不管他们的性格、他们的名誉、他们的社会地位有什么差别,那么,这句附加的话就成了多余;因为这是理所当然的事。但是如果亚里士多德的意思是说:只有品德高尚的人物或者犯了一种可以宽恕的恶习的人物才能引起恐怖来,那么,他就错了;因为理智和经验都反对他这种说法。恐怖显然来自人类的感情;因为每一个人看见另外一个人遭遇不幸,由于这种感情,就受到它的支配,就受到震动。很可能有人故意否认他有这种天性;不过这只会是对他的自然感情的一种否定;因而也就只会是一种由于歪曲原则而起的单纯的矜夸。——所以甚至于我们注意的一个有恶习的人遭逢不幸,我们也会忘记他的恶习,仅只看到他与我们相似。一般说来,与我们相似的人的不幸的景象,引起我们的悲伤,立即随之而来的突然的悲伤的感情,就是恐怖。”

说得头头是道,然而两不相干。因为这番话有什么好驳亚里士多德的呢?一句也没有。亚里士多德说起与我们相似的人的不幸才能引起我们的恐惧,想的并不是这种惊恐。这种突然袭击另外一个人的景象在我们心里所引起的恐惧,是一种有同情心的恐怖,因而也就包含在怜悯之中。如果亚里士多德把恐惧仅是理解为怜悯的一种变象的话,也就不会说“怜悯与恐惧”了。

---

① 指喜剧作家琛克(Chr. Ernst Schenk, 1733—1807)。

《关于感觉的书信》的作者[1]说：怜悯是一种复合的感情，含有对一个人的爱的他的不幸所引起的忧心。怜悯所借以外现的活动有别于爱情和忧心的单纯的表志，因为怜悯是一种有感觉的现象。可是这种现象多么丰富多彩呀！只要把身遭不幸的时间的唯一限制改变一下，同情心就会以不同的标志把自己表现出来。厄勒克特拉对着兄弟的骨灰罐哭泣，我们感到一种同情的悲伤，因为她以为自己遭到了不幸，对死亡表示哀痛。我们看见菲罗克忒忒斯痛苦，也感到怜悯，不过属于另外一种性质，因为这位品德高尚的人忍受的磨难不但在我们面前出现，而且在我们面前落在他的头上。俄底修斯对他的命运的巨大的秘密突然被揭露，感到万分惊恐，莫尼麦看见米特理达特摘下妒嫉的面具，惶惧万分，[2]贤德的苔丝德蒙娜听见一向对她温存多情的奥赛罗以一种恐吓的声调同她说话，忧虑不安，我们的感觉又是什么？永远只是同情！其实这里是一种惊恐、一种畏惧、一种同情的恐怖。活动是各式各样的，但是感觉的本质永远是相同的。说实话，爱情总伴有一种把我们放在被爱的人物的地位的倾向，于是我们就分享这一人物的种种激情：就是我们叫作同情的东西。那么，为什么同情不能同样从畏惧、恐怖、愤怒、妒嫉、报仇的意图、形形色色的不愉快的感情产生呢？连羡忌不也能照样产生同情吗？——我们可以由此看出大部分批评家把悲剧感情分成恐怖与怜悯是错误的。恐怖与怜悯！难道舞台上的恐怖就不含有怜悯的成分了吗？梅洛普拔刀刺杀自己的儿子，观众为谁惊惧呢？显然不是为了她本人，而是为了大家热切关心的艾吉斯土斯，因为王后错以为他是杀死她的儿子的凶手。如果我

---

① 引自孟德耳逊(Moses Mendelsohn)哲学论文第二卷第四页。

② 见拉辛的同名悲剧《米特理达特》(Mithridate)。

们只想把另外一个人的眼前的灾难所引起的痛苦叫作怜悯的话,我们不但必须把恐怖和怜悯区别开来,而且还必须把我们由于同情而感到的一切其他激情区别开来。

第七十五篇 1768年1月19日

这些见解是那么正确的、那么清楚、那么明显,似乎人人都能具有,而且都该具有。但是我不想把近代哲学家的透彻的论点加在古代哲学家身上;我太清楚前者在复杂的情感的科学方面的贡献了;关于它的真正的理论,是他一个人给我们的。但是他的出色的分析,亚里士多德可能大致也全感觉到了,至少,我们否认不了这一点:或者亚里士多德相信悲剧只能而且只该引起真纯的怜悯,这就是说,我们对另一个人的眼前的灾难所引起的痛苦(我们很难设想亚里士多德会这样想的),或者他用怜悯这个名词,是指我们和另一个人分享的全部激情。

因为当然不是亚里士多德把悲剧的激情分成怜悯与恐怖的,这种区分受人指责是有道理的。人们误解了他,也错译了他。他谈的是怜悯与恐惧,不是怜悯与恐怖;而他所说的恐惧也不是看见威胁另一个人的灾难在我们心里引起对他的恐惧,而是由于我们与不幸的人物相似,在我们心里为自己产生的恐惧,这是我们看见落在这个人的头上的打击,害怕自己也受打击的恐惧;这是害怕自己也会变成怜悯的对象的恐惧。一言以蔽之,这种恐惧不是别的,只是向我们自身延展的怜悯。

我们应该处处以亚里士多德来解释亚里士多德。谁想对他的《诗学》做出新的注释,而且超过达西艾的解释,我劝他首先把这位哲学家的著作从头到尾读过。他会对《诗学》难懂的地方,找到意想不到的解释;他必须特别研究《修辞学》和《伦理学》。

经院学者对亚里士多德的著作了如指掌，我们也许以为他们早已解决那些疑难之处了。然而《诗学》正是他们最不关怀的一本书。另一方面，他们缺乏知识，而没有这些知识，就不能阐发透彻的。他们不但没有舞台知识，而且也不知道那些戏剧杰作。

亚里士多德关于这种和悲剧的怜悯联系在一起的恐惧的正确定义，可以在《修辞学》第二卷第五章和第八章中找到。想起这一章并不困难；但是没有一位注释者想到这一章，至少还没有人按照可能引用的情况加以使用。因为甚至于没有读过注释的人们，也看得出这种恐惧不是有怜悯之情的恐惧，而且也还能从解释中学到一个更重要的事实：就是为什么亚里士多德在怜悯上加上恐惧，为什么仅只加上恐惧，没有加上别的激情。他们对这一点一无所知，如果有人问他们，比如说，悲剧为什么不能引起怜悯与赞叹，只能引起怜悯与恐惧，我倒想听听他们怎么答复。

但是一切决定于亚里士多德对怜悯的看法。他认为变成我们的怜悯的对象的灾难，应当是这样一种性质：我们害怕自己或者亲人中间有谁遭到。不存在这种恐惧的地方，也就不可能有怜悯。因为一个人遭逢灾难，到了这样一种地步，在自己这方面，已经没有什么可怕的了，或者以为自己幸福万分，不明白怎么会遭逢灾难，就不会对别人有同情的。这种绝望的人和这种得意忘形的人都感觉不到同情的。所以亚里士多德才拿恐惧的对象和怜悯的对象互相解释。他说：我们畏惧一切引起我们的怜悯的东西，如果已经出现在别人身上，或者将要出现在别人身上，一切我们害怕的东西，我们觉得值得怜悯，如果我们觉得受到威胁的话。所以为了唤起我们的怜悯，受难者虽然由于某种弱点招来了灾难，但是仅仅不该遭受这种灾难，还是不够的。如果我们看不出自己也有可能遭受同样的灾难的话，他无辜受罪，

或者不如说是罪轻罚重,对我们就失去了效果,没有力量引起我们的怜悯。但是如果主人公不比我们常人好一些,如果他的思想和行止完全像我们处在他的情况之下也那样做或者相信自己也那样做。一句话,作者把他写的和我们完全相同的话,这种可能性不但出现,而且就有十二分实现的可能;这种类似的情形引起我们的恐惧,唯恐我们的情况和他一样,我们的命运也就容易和他的命运相似:正是这种恐惧,譬方说,使同情成熟起来。

这就是亚里士多德关于怜悯的想法,也只有这样,才能解释为什么他给悲剧下定义,在同情之后,只举出恐惧来的真正原因。他提出恐惧来,不是作为一种特殊的、独立于怜悯之外的激情。说它有时可以引起怜悯,有时可以不引起怜悯,又说怜悯有时也可以引起恐惧,有时可以不引起恐惧:这是高乃依的误解。其实依照亚里士多德关于怜悯的定义,怜悯必然包括恐惧在内,不能引起我们的怜悯,也就不能同时引起我们的恐惧。他是把这两种激情连在一道的。

高乃依在开始解释亚里士多德的《诗学》之前,已经写出了他的全部剧本。他已经为戏剧工作了五十年;①具有这样一种经验,没有问题,他对这一古代戏剧法则,是能对我们说出极为出色的意见的,只要他在写作期间更细心研讨亚里士多德的看法就成。他进行这项工作,似乎只考虑了艺术的机械法则的观点。至于更根本的法则,他却扔开不管了;最后,看见他和这些法则相抵触了,而且不想抵触,他就设法用解释来补救一下,让他的冒牌师傅说些显然从来没有想到过的东西。

高乃依把一些殉难者搬上舞台,把他们描写成完美无瑕的

---

① 高乃依的论文写在1660年之前,这期间他已经写出了他的大部分悲剧杰作,但是不到"五十年",也不是全部剧本。

人物;他让普鲁西亚斯、佛卡斯、克娄巴特拉这些人物变成可憎的怪物。然而亚里士多德认为这两类人物,都对悲剧不相宜,因为这两类人物既不能引起怜悯,也不能引起恐惧。高乃依是怎么回答的呢?他做了些什么,让他的威信和亚里士多德的威信不受这种矛盾的牵累呢?他说:“我们和亚里士多德取得一致的意见还是容易的。我们只要这么一说,也就了然了;就他述说的方式看来,…… 二者之中有一个,就能完成这种净化作用……”——高乃依继续说:“如果我们愿意推敲一下亚里士多德从悲剧中排除那些他不赞成的事件的理由的话,我这里的解释就会得到他的许可的。他从来不说:‘这件事对悲剧不相宜,因为仅仅引起怜悯,决不产生恐惧;另一件事也要不得,因为仅仅引起恐惧,决不产生怜悯’。用他自己的话说,他摒弃这些事件,‘因为它们不能引起怜悯之情,也不能引起恐惧之情’。这话告诉我们:他不喜欢这些事件,因为它们不能引起这两种激情,但是它们如果产生二者之一,他就不会加以拒绝了。”

第七十六篇 1768 年 1 月 22 日

然而这是完全错误的!高乃依为了达到自己的目的,对亚里士多德的原文做了种种曲解,达西艾[①]一向相当注意,居然会忽视最大的曲解,真是令我惊奇不已。说实话,亚里士多德关于怜悯的定义,他根本没有想到探讨,怎么能不忽视呢?——正如我所说的,高乃依的话,是完全错误的。亚里士多德不可能这样想的,不然就得相信,他忘记了自己下的定义,以最明显的方式自相矛盾。如果依照他的理论,别人的灾难不能引起我们的怜

① 达西艾(Dacier, 1651—1722)把《诗学》译成法文,极得当时人的称赞。

悯;除非是我们恐惧自己也会遭遇类似的灾难,所以他对悲剧里的行动仅只引起怜悯,并不引起恐惧这一点,就不能满意。因为他认为这种情形本身就不可能,在他看来,这类行动是不存在的。一件行动只要能引起我们的怜悯,他就认为它应该在我们心里为我们自己也引起恐惧;或者不如说,它是通过恐惧引起怜悯的。他更不会设想这样一件悲剧行动能在我们心里为我们自己引起恐惧,而不在同时引起我们的怜悯;因为他相信,我们为自己而恐惧的一切灾难,我们一看见它威胁着别人或者落到别人头上,也必然会引起我们的怜悯;悲剧的情形正是这样。我们看见我们所恐惧的灾难,不是落在我们头上,而是落在别人头上。

不错,在亚里士多德谈起对悲剧相宜的那些行动,有时候用的是这种说法:"它们既不引起怜悯,也不引起恐惧。"如果高乃依被这种说法引入歧途,只能说是咎由自取!这种分词并不经常包含他所赋与的价值。因为我们谈到一个对象,分词否定其中两、三点,就需要知道这两、三点能否在事实上互相分离,像我们在表现上所分离的那样,同时还要知道,去掉一、两个成分,对象还能否存在。譬方说,我们说起一个女人来,说她既不美丽,也不聪明,我们的意思是说,只要她具有二者之一,我们也就满意了;因为聪明和美丽不仅能在表现上分开,并且在实际中也能分开。但是我们说:"这个人既不相信天堂,也不相信地狱。"难道我们也想用它来说明他只相信二者之一:他只相信天堂,不相信地狱,或者只相信地狱,不相信天堂吗?我们能满意这种说法吗?当然不;因为,谁相信这一个,就必然相信另一个:天堂与地狱、赏与罚是相关的观念;一个存在,另一个也必然存在。或者从近似的艺术找我们的例子来说明吧;如果我们说:"这张画一无可取,因为人在这里看不到素描,也看不到颜色。"难道我们是想说,一幅好画只有二者之一,就能令人满意吗?——答复是太

明显了。

可是假使亚里士多德关于怜悯的定义是错误的，又怎么办呢？难道我们真就不能对那些我们丝毫不为自己担忧的灾难和厄运感到怜悯了吗？

不错，看见自己心爱的一个人的身体有病，因而感到痛苦，我们不需要恐惧。这种痛苦的感觉仅仅产生于对象有缺欠的观念，正如我们的爱产生于对象完美的观念；从这种快感与不快之感的汇流，就产生了一种我们叫作怜悯的混合情感。

照这种说法来看，我也不认为应该有必要放弃亚里士多德的理由。

因为即使我们能对别人同情，而不为自己恐惧，我们的怜悯如果加上恐惧，也会毫无问题，要比没有恐惧来得更生动、更强烈、更吸引人。而且在我们为自己的恐惧也加进来的时候，又有什么东西阻挠我们，承认一个心爱的对象的疾病所引起的混合情感不上升到一种高度，值得叫作激情呢？

事实上，这正是亚里士多德所承认的。他不是从怜悯的初期活动来考虑怜悯，而是在激情的状态之下加以考虑的。他不否定初期活动，不过他也决不会把火星叫作火焰的。深为我们自己恐惧的同情的活动，他称之为*博爱*：他把同类情感更强烈的活动叫作怜悯，为我们自己的恐惧是和这些活动连在一起的。所以他纵然认为一个坏人的不幸在我们心里既引不起怜悯，也引不起恐惧，他并不因此就否定我们没有任何激动。坏人也还是人，是一个造物，他虽然有种种道德上的缺点，也还有一些优点，让我们并不希望他完全毁灭，在他毁灭的时候，我们感到类似怜悯的东西、或者可以说是怜悯的萌芽。不过像我方才说起的，亚里士多德不把这叫作怜悯，而叫作*博爱*。他说："不应写坏人由逆境转入顺境，因为在所有布局之中，这最违背悲剧精神。

应该有的东西,这里一点都没有;因为这既引不起博爱,也引不起怜悯,也引不起恐惧之情。更不应写极恶的人由顺境转入逆境,因为这种布局纵然能引起博爱,但是既引不起怜悯,也引不起恐惧之情。"我还没有见过有什么比通常把博爱这个字翻译的更空洞、更笨拙的了。这个名词的形容词通常译拉丁文译成 *hominibus gratum* (使人愉快)、法文译成 cequi peut faire quelque plaisir(能给人若干快感的东西)、德文译成 was Vergnügen machen kann(能让人快乐的东西)。就我所知,只有古耳斯东[1]似乎没有误解哲学家的意思,他译成 *quod humanitatis sensu tangat*(在我们心里引起人道情感的东西)。说实话,一个坏人的不幸即使能引起博爱这种情感,也不该理解为我们对他的应得的惩罚喜悦,而是人类同情之感;虽然我们以为他罪有应得,但是在他受惩罚的时候,在我们心里引起了这种情感。库尔求斯先生希望对一个不幸的坏人的这些同情的活动,局限于他遭受的一种灾难。[2] 他说:"要罪人的灾难既不引起我们的恐怖,也不引起我们的怜悯,就必须让灾难成为他的罪恶的后果;因为如果他是偶然或者完全是无辜遭受灾难,他就会在观众的心中取得人道的特权,因而也就不会拒绝怜悯一个无辜受罪的坏人。"但是他对问题还考虑得不够。因为甚至于打击一个坏人的灾难是他犯罪的直接后果,我们面对着这种灾难,也难免不和他一同痛苦。

《关于感觉的书信》的作者说:"看看那些围着一个判了死刑的罪犯的人群。他们知道这个罪犯的罪行;他们曾经憎恨他的生平、或许也很憎恨他本人来的。现在他被拖到可怕的断头台,

---

① 古耳斯东(Goulston)是英国 17 世纪的一个医生。1623 年以拉丁文译出亚里士多德的《诗学》与《修辞学》,并加注释。

② 库尔求斯(Curtius)把《诗学》译成德文,在 1753 年出版,得到莱辛的称赞。

又是觳觫，又是哆嗦。你挤进人群当中，你垫起脚尖站高了，你爬上房顶，为了看他死前的面容。判决书宣读了；刽子手走近他的身边；再过一时，他就要死了。现在人人盼望他会被赦！什么？前一时期，他们自己会判这个可憎的家伙死刑！现在怎么会有一线人道的亮光在个个心里照耀？是不是看见惩罚到来，身体痛苦的景象又让我们和坏人和解，譬方说，让他得到我们的仁爱呢？因为没有仁爱，我们就不会对他的命运感到同情的。”

我说，这种对同类的仁爱，没有东西能加以完全毁灭，埋在其他更强烈的激情的灰烬底下，好比说，只在等着一阵好风吹来，那就是，一阵不幸、痛苦和绝望之风，煽起怜悯的火焰；这正是亚里士多德以博爱的名称所理解的仁爱。我们有权利以同情的名称来理解它。但是亚里士多德给了它一个特殊名称，也没有什么不对，像我方才说的，这是为了把它和最高度的同情之感区别开来，同情之感在这里加上一种我们有理由为自己设想的恐惧，就变成了激情。

第七十七篇 1768年1月26日

这里，我们还该进一步预防一种反驳。如果亚里士多德认为怜悯必然应该和为我们自己的恐惧相结合，又有什么必要特别提出恐惧来呢？怜悯这个字样就含有恐惧。“悲剧应该通过引起怜悯来净化我们的激情”，单说这话也许就够了。因为加上恐惧这个字样，并不说明什么，反而使他要说的话模糊不清了。

我的回答是：如果亚里士多德只想教导我们悲剧所能引起的激情和希图引起的激情是什么样的激情的话，他完全可以不必附加恐惧这个字样的，而且毫无疑问，他会省掉了的；因为没有一位哲学家比他更词句洗练的了。但是他还想同时教导我

们,通过悲剧引起的激情,是什么样的激情应该得到净化;也正是为了这一目的,他就非特别提出恐惧来不可。因为亚里士多德的意思是说,虽然怜悯无论是在台上,还是在台下,不能没有为我们自己的恐惧而单独存在;虽然恐惧是怜悯的一个必要的组成部分,可是这话不能反过来说;对别人的怜悯不是为我们自身的恐惧的一个组成部分。悲剧一演完,怜悯就消失了;在我们感到的全部活动之中,留下来的只有引起我们的怜悯的灾难景象在我们心里所唤醒的对真正灾难的恐惧。我们把这种恐惧带回家去;正如作为怜悯的组成部分,帮助我们的怜悯净化一样,它现在作为本身继续存在的激情,也帮助自己净化自己。结果就是亚里士多德为了恐惧能完成这种效果,而且事实上也完成了这种效果,觉得有必要特别把它提出来。

亚里士多德的确不想为悲剧下什么严格的定义。因为他不仅不把自己局限在悲剧的主要特点,而且还涉及各种习惯上久已认为是必要的偶然特点。假如我们去掉后者,把前者总结一下,就会得到一个完全准确的定义,那就是:"一出悲剧,简言之,是一首唤起怜悯的诗。就它的种类来说,它是对一个行动的模仿,正如史诗和喜剧那样;就它的特有的差异来说,它是对一个唤起怜悯的行动的摹仿。"从这两个观念,可以推衍一切悲剧法则;甚至于它的戏剧形式也可以推衍出来。

关于最后一点,可能引起一些疑问。至少我不能举出一位批评家,企图尝试一下这一论证。他们都把悲剧的戏剧形式当作一种传统接受下来:它如今是这样,因为从前是这样来的;人们随它这样下去,因为认为这样就好。只有亚里士多德洞察这里的原因;不过他的定义与其说是清楚明白的解释,不如说是假设。他说:"悲剧是对一个行动的摹仿——不是用叙述,而是用怜悯与恐惧,使这些激情和同类的激情得到净化。"这里一字不

差，正是它们的原词原句。谁对这种对比“不是用叙述，而是用怜悯与恐惧”不感到惊奇呢？怜悯与恐惧是悲剧用来达到它的目的的手段；它们导致应当或者不应当使用这种手段的方式。结局不就是亚里士多德像从一个观念猛跳到另一个观念吗？这里不是好像显然缺少一个与叙述对立的东西、即戏剧形式吗？面对着这一阙文，翻译者们又做了些什么？有人小心翼翼地迂回过去，有人加以补充，然而空洞无物。他们只在这里看出了造句上的粗枝大叶，认为不必保留，只要把哲学家的意思译出来就行了。达西艾译成“一个行动的摹仿——无需乎叙述的帮助，单靠同情与恐怖”等等。库尔求斯译成“一个行动的摹仿，不是通过诗人的叙述，而是[通过表现行动本身]用恐怖与怜悯，把表现出来的激情之中有弊病的那一部分从我们这里加以净化。”呵！很对！两个人都说了亚里士多德要说的话，只是没有照他的说法说。可是怎么会这样的，不就并不重要，因为事实上，不只是一种造句上的粗枝大叶。简言之，问题是这样的：亚里士多德看出了怜悯有必要要求眼前出现一场灾难；我们不会像对眼前的灾难那样，对发生已久的灾难或者在遥远的未来发生的灾难有怜悯之情，结局就是有全部必要来摹仿借以唤起怜悯的行动，不是作为过去的事、就是说，不用叙述形式，而是作为现在的事、就是说，用戏剧形式来模仿。既然叙述引不起或者绝对引不起我们的怜悯，而且几乎只有眼前的景物才能引起，那么也只有这唯一的真理，才会授权亚里士多德，在下定义的时候，让事物本身填补形式，因为这种事物只能有这唯一的形式。如果他认为叙述也能引起怜悯的话，他就会大不应该地猛跳过去，说什么“不是用叙述，而是用怜悯与恐惧”了。但是他却相信，在摹仿中，怜悯与恐惧只能用戏剧形式来引起，于是为了简短起见，他就只能这样猛跳了。——关于这一点，我希望参看一下《修辞学》第二

卷第九章。①

关于亚里士多德赋与悲剧的道德目的,他以为应当包括在他的定义里,大家知道争论有多热烈,特别是近年以来。② 不过我敢于指出,在这一点上,责难亚里士多德的人们,并不了解他。他们在知道他的见解是什么以前,就把自己的见解派给他了。他们一脑子的幻想,却攻打幻想,自以为驳倒了亚里士多德,不料推翻的只是自己脑子里的幻影。关于这一问题,我不会在这里多所谈论的,不过为了避免空言无据,有两点我还是想解释清楚的。

(一)他们让亚里士多德说:"悲剧应该用恐怖与怜悯,来把表现出来的激情之中有弊病的那一部分从我们这里加以净化。"——表现出来的?那么,主人公由于好奇、野心、爱情或者愤怒的缘故,遭逢不幸,悲剧就该把我们的好奇、我们的野心、我们的爱情、我们的愤怒加以净化吗?亚里士多德从来没有想到这上头!这些先生们就这样无理争吵,他们的想象力把风磨变成了巨人;他们一跃而前,抱有必胜的希望;他们也不回头,听听桑乔的劝告:桑乔富有见识,骑着他的驯良的牲口,在他们后头喊着:别太心急,把眼睛睁得大大的。③ 亚里士多德说"同类的激情",意思不是"表现出来的激情",它们应该译成"这些激情和

① 关于眼前的灾难和怜悯的关系,在第八章,不是在第九章:"眼前出现的灾难感动我们,然而过去或者未来的灾难,和我们隔着许多年,或者引不起怜悯,或者引起很少的怜悯,因为我们想不起前者,也不怕后者来临。结局就是:通过手势、声言、服装,总而言之,通过舞台摹仿,在我们面前搬演灾难,就更能引起怜悯。"

② 指1756年8月至次年五月,他和孟德耳逊和尼考莱的通信论战。尼考莱写文章论悲剧原则,试图反对亚里士多德的悲剧的目的是净化激情,代之以引起激情。他请莱辛提意见,于是在他们三人之间引起了一场关于亚里士多德论点的笔战。当然也暗指以前他提过的那些人,如高乃依、达西艾、库尔求斯等。

③ 桑乔是吉诃德先生的随从。他不像他的主人,永远从实际出发,考虑和现实有关的问题。

同类的激情”,或者“激起的激情”。“同类”这个字只和前面说起的怜悯与恐惧有关系。悲剧应当激起我们的怜悯和我们的恐惧,仅仅为了净化这些激情和同类的激情,而不是毫无区别地净化全部激情。另一方面,他说的是“这些激情和同类的激情”,不光是“这些激情”。这说明他所理解的怜悯,不单是狭义的怜悯,而且是广义的全部博爱的情感;同样他所理解的恐惧,不单是发生在我们眼前的一场灾难所引起的忧虑,而且还有种种近似的忧虑、现时灾难或者过去灾难所引起的忧虑、心乱、苦恼和其他类似的情感。悲剧所唤起的怜悯和恐惧,应当在这种广义上,净化我们的怜悯和我们的恐惧,然而只是这些激情,而不是其他。悲剧固然也可以提供若干能对净化其他激情有用的劝告和例证;不过这不是悲剧的目的。悲剧作为一首对一个一般行动的摹仿的诗,和史诗和喜剧都具有这些激情。然而作为悲剧,却就不同了,这就是说,对一个适于引起怜悯的行动的特殊摹仿。任何种类的诗歌都该把我们改好;如果有必要证明这一点,却就可悲了;如果有些诗人不相信这一点,那就越发可悲了。但是任何种类的诗歌不能把任何种类的缺点全改好的,至少不能把每一个缺点改得像另一个缺点那样好;而每一种类最适于改好的缺点,其他种类在这一方面都不及它,也正是这一点,构成了这一种类的独特的目的。

第七十八篇 1768年1月29日

（二）亚里士多德的敌人,并不注意他要悲剧的怜悯和恐惧在我们心里净化些什么样的激情;所以我们误解这种净化的性质,也就是自然的了。在他的《政治学》的结尾,[1]他讲起用音乐

---

① 见第八卷第七章。

净化激情,答应在他的《诗学》里更详尽地谈论这种净化作用。高乃依说:“此其所以多数注释家们认为,现有的《诗学》并不完整,因为我们在这里看不见丝毫有关的论述。”丝毫无关吗?依我看来,甚至于在现存的残缺的《诗学》里,缺文多少,且不管它,对一个对他的哲学并非一无所知的人说来,关于这一问题,他认为有必要说的,我相信他都说了。高乃依自己就看到一个地方,按照他的意思,能为我们提供足够的亮光,照亮激情在悲剧中的净化作用是以什么样方式进行的;亚里士多德在这一节说:“怜悯是由一个人遭受不应遭受的厄运而引起的,恐惧是由这个人与我们相似而引起的。”这一节的确很重要;只是高乃依把它用错了。他脑子里有的是一般激情的净化作用,也就不能不错。他说:“我们看见与我们相似的人们遭受厄运的怜悯,引起我们自己遭受同样厄运的恐惧;这种恐惧引起我们避免厄运的愿望;这种愿望促使我们从心里净化、节制、改正、甚至于根除那在我们面前把我们怜悯的人物投入这一厄运的激情。也正由于这一自然而又不容置疑的共同的理由,为了避免后果起见,才非消除起因不可。”他根据这种论断,让恐惧成为怜悯对激情进行净化作用的手段。不过这种论断是错误的,不可能是亚里士多德的意思。因为按照这种论断,悲剧就会净化一切激情,除掉亚里士多德特意指出的两种激情。它就会净化我们的忿怒、我们的好奇、我们的羡忌、我们的野心,我们的憎恨和我们的爱情,全看我们怜悯的对象的灾难是哪一种激情造成的。只有怜悯和恐惧,它不净化,照旧给我们留下来。因为怜悯和恐惧是我们感到的激情,并非悲剧使人物感到的激情,是人物使我们感到的激情、他们遭逢不幸的激情。我们知道,可以写出具有这两种特征的剧本。只是我还没有看到。我们怜悯的对象必须由于怜悯或者被误解的恐惧陷入不幸。这样一出戏如果存在的话,按照高乃

依的意思,也是唯一符合亚里士多德对悲剧的要求的戏了。然而就是这样一出唯一无二的戏,也不会像他所希望的那种样子发生。这出戏就像两条斜线会合的那个点,为了在无限的空间不再会合。——就连达西艾也不能这样误解亚里士多德的意思。他不得不对作者的话加强注意,而他这说又说得太肯定了:我们的怜悯和恐惧应当由悲剧里的怜悯与恐惧加以净化。但是毫无疑问,他相信,如果悲剧把自己限于这一点的话,悲剧的功用就会微不足道了;所以他就按照高乃依的解释,也让自己附会净化所有其余的激情的说法。不过就高乃依而论,他又否定了这种理论,用实例指出:是一种美妙的想法,并非事实,至少,通常不是;因而达西艾就不得不和他一同深入这些实例,结局就是走进死胡同,不得不尽最大的努力,左右折腾,把他的亚里士多德也拉了进去。我说他的亚里士多德:因为真正的亚里士多德绝对不需要人为他费许多手脚。我再说一遍,亚里士多德说起应当被悲剧的怜悯和恐惧净化的激情来,只想到我们自己心里的怜悯和恐惧,一点也不知道悲剧对净化其他激情的作用是大是小。按说达西艾应该坚持这些激情的净化作用才对;不过说实话,他这么做,就该加添一种对有关事物更完整的认识才是。他说:"让我们看一下为了净化恐怖与同情,悲剧在我们心里如何引起恐怖与同情;这并不困难。悲剧把我们的同类的不由自主的过失所造成的灾难摆在我们面前,以便在我们心里引起恐怖与同情;它让我们和这些灾难相熟,并加以净化;因为它这样就教导了我们:万一我们真遇到的话,就不会太害怕,也不会太激动的……它使人们有准备去勇敢承受最不愉快的意外事故,并使最不幸的人们拿他们的灾难和悲剧里扮演的灾难作比较,而感到自己幸福。不管一个人是在什么境况,看见一位俄狄浦斯、一位菲罗克忒忒斯、一位俄瑞斯忒斯,他不由自己就要觉得

他的灾难,比他们的灾难轻多了。"[1]必须承认,这种解释费不了达西艾多少事的。他从一位斯多葛派那边找到了这种解释,字句都几乎一样。这位哲学家一向是心平气和的。[2] 不管怎么样,我并不想反驳他,说:我们对自己的灾难的感觉和怜悯无关,因而在一个不能引起怜悯的不幸者那里,净化作用或者痛苦的平息,也就不会是怜悯的后果。不过达西艾的话,我是愿意宽恕的。只是我必须问他一声:他说这话,给我们带来什么新见解呢?难道他说了什么话,比"怜悯净化我们的恐惧"还更多吗?当然没有,这番话连亚里士多德所要求的四分之一都不到哩。因为亚里士多德主张悲剧引怜悯和恐惧来净化怜悯和恐惧,谁看不出,比达西艾认为应当做的解释还要内容丰富呢?说实话,根据他这里显示的意见,谁想钻研亚里士多德的意思,就该按部就班指出:1. 悲剧里的怜悯怎么能净化,而且事实上净化了我们的怜悯的?2. 悲剧里的恐惧怎么净化我们的恐惧的?3. 悲剧里的怜悯怎么净化我们的恐惧的?4. 悲剧里的恐惧怎么净化我们的怜悯的?而达西艾坚持第三点,还只把这一点解释了一半,而且解释的很糟。因为谁想努力对亚里士多德关于净化激情的理论有一个正确而又完整的观念,就会发现这四点的每一点都具有两种情况。因为长话短叙,这种净化作用仅仅存在于激情向道德习性的转变里。然而每一种道德,按照我们的哲学家的意思,都有两种极端和它搭配,道德就在二者之间。所以悲剧想把我们的怜悯转变为道德的话,就该从怜悯的两种极端来净化我们;对于恐惧,也应当如此。悲剧的怜悯,就怜悯而言,不仅应该净化过多感到怜悯的人的心灵,也应该净化感到太少

① 见于达西艾的《诗学》译文第六章注八。

② 指马尔克·奥勒留(M. Aurelius, 121—180)。他是罗马帝国皇帝,著有《冥想录》。该书第十一卷第八节有关于悲剧的话。

的人的心灵。悲剧的恐惧，就恐惧而论，不仅应该净化根本不怕命运任何打击的人的心灵，也应该净化任何灾难、即使是最远的灾难、即使是最少可能的灾难都会害怕的人的心灵。同样，就恐惧而论，悲剧的怜悯应当控制倾向于过多或太少的心灵；就怜悯而论，恐惧也应当如此。我已经说过，达西艾把自己限制于指出：悲剧的怜悯怎么样减轻我们心里的过分恐惧；他没有说，完全缺乏恐惧的时候，怜悯怎么样加以补救、这就是说，在那对恐惧感到太少的人方面，怜悯怎么样把它提到一种比较对心身有利的高度。而且他对其他各点也只字未提。来在他以后的人们，自然也就小心在意，不去补充他留下来的空白了；或者按照他们的见解，把悲剧的功用放在争执以外，而加上一些对一般诗歌的考虑，然而和悲剧之所以为悲剧，却毫不相干：例如说悲剧维持、坚定人类的情感，它激起对道德的爱护、对罪恶的憎恨等等。① 亲爱的朋友们啊！哪一类诗不该这样呢？既然任何种类的诗都该如此，这就不能为悲剧独有的特征，因而也就不是你们寻求的东西。

---

① 库尔求斯先生在亚里士多德的《诗学》后面所附的他的《论悲剧的目的》，就这样谈起。——作者原注。

论希腊艺术[①]

赫尔德　著

朱光潜　译

希腊艺术就是人道的学校；谁要是把希腊艺术看成别的东西，那就不幸了。

大自然在它的一切杰出的作品之中，表现得栩栩如生。当大自然在我们世界上升到它的活动的最高峰时，它就创造出一个生物，名叫人，它把一切趋向尽善尽美的法则全都压缩到空间最小、生机却最为活跃的人体之中；至于大自然按照这些法则在它的其他作品中发生作用时，只是部分地零乱地使用它的惊人的力量和无穷的财富。大自然在其他元素里，在水里、空气里乃至地球上一些巨大的有机体里灌注生命力量的时候，需要时间和空间，可是在人身上，它往往只是暗示一下这些力量，并且把千百万种力量和感情在人身上都安排得巧妙、协调。因此人不仅作为一切感觉的总体，还作为一个神圣的东西，而在我们这个世界上屹立着，他身上的神性把压缩到人的身体里的，寓于他的天性中的各种感觉加以安排、估价和调整。整个大自然从人身

---

① 本文原载 Herder：*Briefe zu Beförderung der Humanitat*，Herder-Lesebuch，Volksverlag Weimar 1957。选自《从文艺复兴到19世纪资产阶级文学家有关人道主义、人性论言论选辑》，商务印书馆 1971 年版。

上认出它自己的面貌，犹如面对一面活的镜子；它通过人的眼睛去观看，借助人的头脑去思维，凭借人的心胸去感受，使用人的双手去活动、创造。所以世界上的这个最富美感的创造物，也必须善于模仿、调整、表现，必须是一个具有诗意，拥有政治头脑的创造物。因为人的天性既然仿佛就是大自然的最高艺术，大自然在他身上追求着最高效果，大自然也就必须在人类身上把自己显示出来。我们的思想，我们的道德和我们的制度的塑造者是一位艺术家；既然艺术是我们天性的总体和目的，那么和人的形象打交道、表现人身上一切力量的艺术对于人类来说能够毫无价值吗？

应该说很有价值！艺术不仅使思想，还使思想形式和永恒的性格变成可以看见的东西，无论语言音乐或是人在任何其他方面的努力，都不能如此有力地表现思想和性格。艺术调整并且净化这些形式，亲自用清晰的、永恒的概念把这些形式表现在世世代代的每一个观赏者的眼前；人类世世代代都在这些形式里欣赏他们自己，感觉他们自己，并且按照这些形式去发生作用。所以说，艺术不仅按照我们人类的年龄、感觉、爱好和冲动以最高贵的形象（提供给我们）去表现出一种清楚可见的……人类的形而上学，而且，在它满腔感情、精心细致地表现这些现象的时候，它作为第二个造物主，默默地向我们叫道："人呵；瞧瞧这面镜子吧！你这一族类应该是、而且能够是这个样子。"自然就是在这面镜子里显示自己的：尊严和单纯，充满了感情和爱。所以说，神性就显现在你的形象内，它不可能显现出别的样子。

希腊人走的便是这条路，他们以这种思想为努力的目标。倘若没有希腊人的艺术，我们便不可能理解他们的诗人和哲人的某些思想；这些思想便会像枯燥无味的语句从我们面前掠过。如今艺术使这些思想成为可以看见的东西了，……简单地说吧，

艺术奠定了人类的形象化的范畴。后来的野蛮人当然不懂这个道理,他们把玄武岩雕成的天神的头像只看成一个魔鬼的黑头,把美丽的阿波罗看成一个预言凶吉的恶鬼,把天仙一样的女爱神看成一个淫荡的妓女,因此把他们全都毁掉了。他们认为,所有这些艺术品都是偶像崇拜的对象,里面藏着一些把人引入荒淫的迷途的邪恶的精灵,这样一种概念,像一层黑雾似地遮上他们的眼睛,使他们根本看不见那真正的精灵,那以最纯净的形式表现出来的人类教养的理想。至于那些在雕像里只是寻找雕像,在宝石里只是寻找宝石,在一切雕塑中只是寻找富丽、修饰、传统的趣味,寻找关于古代艺术的知识和机械的艺术知识的人,同样也看不见那真正的精灵。最不能理解这种精灵的是一些虚假、偏狭的理论家,他们为词句所蒙蔽,看到艺术把神表现为对人类是亲切的,并且用神去体现真理,便用冷峻傲慢的神气加以反对。从希腊人的作品里,人类天性的精灵可以清楚明白地向我们说话;因为我们会抱着同情同感去倾听它的话。幻想和激情在这里对我们不能有所裨益,因为这里需要以清明的概念来回答下列问题:“人类的精神是怎么表现的,其主要方式如何不同,其中哪些方式是顶点,就像在绷紧的弦上发出和声一样?”您有兴致和我一起走到这群星闪烁的天宇底下去吗?我只能从这深谷里远远地指出它们;可是您的精神会插上翅膀,您会高呼:“瞧呵,那举足轻重的人类现在看得见了,那就是人类的明亮的星宫!……”

希腊艺术对人类的认识、尊敬和热爱,都体现在具体的人身上。希腊艺术经历了多方面的、艰难的路程,爬过峻峭的山岩,穿过深渊,付出超人的精力,历尽无数的艰险,坚韧不拔地追求着人类的纯粹的概念,这种高尚的努力因而更加顽强追随着真理,最后终于达到了艺术的顶峰。希腊艺术从不同年龄、不同性

别的人们之中每一个人最值得注意的地方都摘取了生命树干上盛开的生命之花；因为希腊人的精神还是很单纯，眼光还是很纯净，还有足够的勇气和力量，去把这生命之花当作一个完整的、凭自身而存在的东西这个看法，在他们的作品里表现出来，并使它达到完美。他们在孩子身上构思并塑造童年，在少年身上构思并塑造生命的春天；在成年男子身上塑造一个享受自身的力量和尊严的天神之子；女人对这种英雄思想也照样有份，就像那些描绘亚玛孙女子[①]的美丽画幅所显示的那样，这些亚玛孙女子当中有些人，完全可以在思想上充当卡斯托尔和波洛克斯[②]的姐妹而无愧。艺术在所有这些形式里面，赋予这种纯净的思想以独立、尊严和一种在一切方面都变得栩栩如生的意义，并且把这种思想的每一种不确定的、模棱两可的，或者不相干的修饰全都去掉，像用火把它净化了之后，充斥于这种形象之中，以极度纯朴的方式，诉诸人们的理智和心灵的那种力量也就必然不可能和这种形象分离。物质的约束被克服了，性别、年龄、性格之间的种种差别和细微界限全都极其准确地表现出来，按照各种类型已有的伟大范例，安排出最高尚美好的人类生存状况的一些经久不变的典型。倘若我们以希腊人睿智冷静的目光来观看人类天性，这在思想、激情和状况上多种多样的人类天性会缩成多么稀少的主要形式呵！只要灵魂一旦有力量在各个部分各个位置上充分保持它的作用，那么，人类的柔顺坚韧，充满力量和美的体格构造便没有多少意义！我站在古代大师的艺术造像之前，安安静静地观察和衡量寓于人体构造之中的人的灵魂力

---

① 亚玛孙(Amazonen)，希腊传说中的一个民族，全由骁勇善战的妇女组成。——译注

② 卡斯托尔和波洛克斯(Castor und Pollux)，斯巴达传说中的孪生兄弟。——译注

量的力学和静力学,这些时刻在我是难以忘怀、永远富有教益的。当我细细揣摩这些艺术品的对称和协调的时候,尤其当我细细揣摩这些天神般的躯体按照性格的不同,在静和动的状态中形成的优美的对照的时候,我享受到多少乐趣呀!灵魂是可爱而又严肃地显现在衣纹和皱褶里,宛如一个飘忽的精灵。你们这些希腊人可真是认识了我们的天性并把它高贵化了;你们知道,一幕幕转眼即逝的人的生活究竟是什么,你们把人的生活镂刻在一些石棺上,刻得既正确真实,又纯朴动人。你们抓住了人的生活每一个转瞬即逝的场面上的花朵,把它放在人类之母的永不凋残的花环里,使之神圣化。倘使我们人类有一天竟堕落到连人类的这种内在的力量和优美、连我们的存在的崇高的标志都认不出的时候,呵,自然,那你就把你那已经堕落的、最高贵的创造物的形象粉碎了吧,或者让它自己破裂粉碎吧!

希腊人到底是通过什么来达到这一切的呢?只不过是通过一种手段,即通过人的感情,通过单纯的思想,通过对于最真实最完全的欣赏的热烈研究,一言以蔽之,通过培养人性。在这点上,我们大家都必须变成希腊人,要不然我们就永远是野蛮人……

您会问:"在我们的气候条件下,处于我们的地位,希腊艺术对我们有什么用处呢?"我简短地答道:"我们不想占有它,它却应该占有我们。"

我说,我们并不要占有希腊艺术,因为我们北方的人们还很少能对它有所感受。希腊艺术品本身对我们这冷峻的气候来说是陌生的,每次当我看到这类的宝藏被人用船运到英国去的时候,我总感到可惜……你们这些世界霸王,把你们从希腊、埃及掠夺来的宝物还给它们原来的主人,那永恒的罗马吧。只要命运不阻住人们走向罗马的路途,每个人在罗马都能不花分文地

接近这些宝物。把你们的艺术品送到那里去吧，或者把它们留下来，看着它们消消你们的野性；千万不要把它们变成各民族之间的仆役！

我说，希腊艺术应该占有我们，应该占有我们的灵魂和肉体。

譬如说到处都有各个民族的人穿着衣服走来走去，对他们遮蔽起来的神一般的形象感到羞耻，希腊人就敢把人按照上帝把他创造成的那种光辉形象表现出来。哪一个父亲，哪一个母亲不希望要身体健康、相貌端正的孩子？谁看到一个纯洁的少年，一个贞静的少女不感到高兴，不感到心胸开朗？青春的力量证明快活的天性，它只有通过节制和锻炼才能繁荣滋长，每一个人感觉这种青春的力量是活跃、欢乐生活的基础，他要是没有得到养成这种形象和力量的机会，就会非常惋惜。如果现在有一个冷酷的精灵压抑了我们的心胸，难道我们就不应该给后代的人们创造一个比较快活的精灵么？既然人类的命运很大部分是掌握在人的手里，取决于人的意志、人的制度和设置，那么，与其说是一个从洞穴里爬出来的格陵兰人，倒不如说是一个和我们一样都是人，并且站在那里像神的形象一样的希腊人，能够唤醒并且鼓励我们去促进这些制度呢？……

让人看看一个缪斯，一个朱诺[1]，或者只看看任何一个身披衣衫的山林女神，然后脸红吧！让人看看一个身穿希腊长袍的希腊男子，无论是一个少年，一个英雄，或者一个智者，然后让他满面羞惭地看看自己！倘若男女两性都感觉到自己身体的尊严，把身体的目的当作本分，他们不早就把这些野蛮的穷乏的桎梏摆脱掉吗？

---

① 缪斯(Muse)，文艺女神。朱诺(Juno)，天神之妻。——译注

毫无疑问,您想必在雕刻和所有的希腊文物上早已看到过男女两性人物(战斗者和森林神除外)的端庄坚定的神态,和安详宁静的姿势。温克尔曼[①]的心灵对于美是非常敏感的,对于上述这点他曾说过很多,并且曾以不可超越的笔触描述过这种安详恬静所表露出来的温柔的精神面貌。男女两性到了今天,在服装上几乎失去了自然的姿态;手脚已经成了我们的累赘;那种安详宁静的内心感情根本不知道如何表现自己,即使在动作之中也完全是只为自己,这种内心感情我们现在只在少数幸运的例外情况下还看得到,在这些情况下,我们总把这种安详宁静的内心感情称作没有教养或者天真无知,可是这种冷静的内心感情正是人身上一切真实宁静的思想的基础,同时它也正是纯洁的坦率态度、正当的感情、更深厚的同情的标志,一言以蔽之,它是独一无二的、真正的人道的标志。谁要是在他的行动中表现出:他甚至抽不出两秒钟的时间,不顾周围的事物而来思考自己的行动,这人便是人类当中一个不成熟的分子。只有外来的动力、风暴和高压可以对他发号施令;这人丝毫感觉不到那种心灵的宁静,这种宁静,由于肉体和慢慢地灌注于肉体之中的灵魂之间的对称协调,即使在各种活生生的力量互相抗衡和斗争的时候,也保持得住。

可是叫我怎么描述希腊人的肉体和灵魂之间的友好共处的状态呢?叫我怎么描述他们互相观看、互相倾听时的那种宁静呢?诱导的话语就挂在他们唇上,虽然一个字也听不见;有一种灵性在那里把听话的人和说话的人连结起来的。倘若他们的手彼此接触,这个人的柔和的手臂放在那个人的肩上,或者仅仅是

---

① 温克尔曼(Johann Joachim Winckelmann 1717—1768),德国著名的艺术史家。——译注

这个人的眼睛凝视着那个人的脸，在这两人之间显示出何等甜美的和谐，何等亲密的依恋呵！我没有一次观看希腊雕塑的组像不感到这种使两人合而为一的可爱的协调的，无论这是奥莱斯特和彼拉德斯，或是奥莱斯特和艾莱克特拉……阿莫尔和彼斯旭[1]，或是任便什么。我在希腊人数目繁多的浮雕里，从来没有看见过一幅描绘家庭生活的图画不灌注着安详宁静的精神，这种精神在我们骚乱的构图里往往是看不到的。……在安吉利卡[2]所有的构图里，她的这种天生的道德的娴雅是她的人物的性格。甚至于野人到了她的笔下也温和了，她画的少年像精灵似的在世上飘浮，她的画笔从来不会描绘一个放肆的动作。就像是一个纯洁无邪的人所设想的人的性格一样，她把这些性格从他们的躯壳里抽出来，以一种优美的理智把它们和谐而温柔地安顿好，这种理智极其轻柔地笼罩整体，让每一部分都像花朵似的萌发开放。一个天使把名字给了她[3]，人道的缪斯变成她的姐妹。

您还认为，希腊人的艺术按照它的精神是不属于我们的吗？单凭这句话您就使我们注定了要永远处于野蛮状态了……

---

① 奥莱斯特(Orest)，希腊统帅阿加米农之子，阿加米农被妻子杀死后，奥莱斯特弑母为父报仇，后为复仇女神追逐，与好友彼拉德斯(Pylades)一同前往陶里斯岛。艾莱克特拉(Elektra)是奥莱斯特的二姐，她把父死的情形告诉弟弟，命弟弟为父报仇。阿莫尔(Amor)和彼斯旭(Psyche)，是阿普莱尤斯(Appuleius，纪元125年生)所写的童话中的一对恋人。——译注

② 安吉利卡·考夫曼(Angelika Kauffmann，1741—1807)，瑞士女画家。——译注

③ Angelika一定由Engel(天使)一字演化而来，故说一个天使把名字给了她。——译注

批评之林

赫尔德　著

田德望　译

译者附识　约翰·高特弗利特·赫尔德(Johann Gottfried Herder, 1744—1803)是德国狂飚突进运动时期的文艺理论家。生在东普鲁士的牟隆恩(Mohrungen)。父亲是纺织手工业者,后来作小学教师。赫尔德起初在柯尼斯贝尔克(Königsberg)学医,后来改学神学。他在这里接触了卢梭的著作。1764年他在里加(Riga)一个教会学校作助理教师,并开始他的文学活动,《批评之林》(*Kritische Wälder*)就是在这个时候写的。

全书共四卷,《第一林》和《第二林》出版于1769年1月,半年后出版了《第三林》,《第四林》则是作者死后他的儿子在1846年发表的。

赫尔德采取了《批评之林》这个书名,表明这部著作是一部没有系统的论文集,这样就保证自己在选择材料和处理材料的方式上都完全自由。这四卷当中以《第一林》和《第四林》价值为最高。但《第四林》是19世纪中叶作为遗作发表的,所以只有《第一林》对当时文学的发展发生了比较深远的影响。

《第一林》的写作和莱辛的《拉奥孔》(*Laokoon*, 1766年)有密切关系。它对《拉奥孔》进行补充、发挥、批判。赫尔德虽然批

判了莱辛的一些论点,但仍然表明,《第一林》是献给《拉奥孔》的作者表示敬意的。由于种种原因赫尔德发表这部著作时没有署名。对于书中提出的批评,莱辛认为很中肯,在《古人是如何塑造死的形象的》(1769)一文中,他表示从赫尔德的《批评之林》里得到了重要的启发。

在《第一林》里,赫尔德同意莱辛在《拉奥孔》里提出的关于造型艺术的基本原理,在诗学方面,尤其是对于荷马史诗的论断,赫尔德远远超越了莱辛那种单纯从理性出发的文艺批评的框子,奠定了以历史发展和情感为依据的文艺批评的基础。《第一林》里有关戏剧理论方面的论断不多,这里所译的第五章,针对莱辛关于索福克勒斯的悲剧《菲罗克忒忒斯》的论点,详细阐明了作者的见解,是比较完整和系统化的,对于研究戏剧理论很有参考价值。

但是菲罗克忒忒斯怎样呢?——莱辛用了很大的一个章节来为索福克勒斯把肉体痛苦的场面搬上舞台并且让一个英雄由于这种痛苦而大声喊叫这件事进行辩护①。全部辩护是从剧评家的观点出发,发挥论点的方式很巧妙,显示出《汉堡剧评》作者的特点。但可惜,辩护完全建立在这样一个不正确的前提上:在索福克勒斯的《菲罗克忒忒斯》这个剧本里,菲罗克忒忒斯大声喊叫是他痛苦的表现的主调,因而也是引起同情的主要手段;事实上却并不是这样。还可惜,辩护只是作为剧评,作为戏剧设计而写的;我认为更好的办法是:凭表演的印象行事,不要以剧评家的身份来为任何事物辩护,而要作为希腊观众的一份子来注

① 指莱辛的论文《拉奥孔》中的第一章,译文见《世界文学》1960年12月号

意真实的印象。

这些印象大致如何呢?如果说希腊剧本是为了上演而不是为了阅读而写的,那么,菲罗克忒忒斯就是这样的剧本;因为这部悲剧的全部感染力都建立在表演的生动上。所以,我们必须把眼睛和精神都放到雅典舞台上去。舞台上展现出这样一个场面:一片荒无人迹的海岸,一个孤悬在大海的波涛当中的无人居住的孤岛。这些旅行者是怎样漂流到那里的?在这个荒凉的地方将要发生什么事情呢?我们听见说,波阿斯的赫赫有名的儿子菲罗克忒忒斯在这里。可怜的孤独的人哪!他完全被剥夺了与人群社会的联系,被放逐在这里,永远过着孤独的生活,他将怎样度过这样的日子呢?并且他还有病——脚上有病,长着溃烂的疮!你这加倍可怜的孤独的人哪!在这里有谁护理你,给你饭吃,给你洗涤和包扎呢?你是怎样来到这里的?哎呀!是被遗弃的,没有人怜悯,没有人帮助。是由于犯了什么罪吗?是由于他固执任性而被遗弃了吗?不是,是由于他发出了悲哀的喊叫!哎呀!毫无人性的人们,这个病人,这个可怜的人除了哭号,除了喊叫以外还能有什么办法呢?甚至连这种减轻痛苦的办法都不许他使用,连这一点点不愉快的事情都不肯忍受,而把他遗弃!是谁把他遗弃的?是希腊人,他的人民,他的伙伴们。或许是一个坏人干出来的?不,是根据希腊统帅们的命令——是根据俄底修斯本人的命令。而这位俄底修斯还能这样冷酷地向我们讲述,这样冷漠地中止他的讲述,还许可他看这个岛,而他对菲罗克忒忒斯还怀着新的阴谋——啊,恶毒的人哪!谁不想同一个可怜的、孤独的、被人遗弃的、无人同情的人站在一边,反对给他制造灾祸的那个奸诈的人呢?

现在我们更仔细地看到这个不幸的人的住处——一个没有人居住过的洞穴!——里面还有什么家具器物和食物吗?只

有踩烂了的草——是个鄙陋不堪的兽窝！——没有他参战就征服不了特洛亚的这位英雄不得不躺卧在这里；一个木杯，一些生火的用具，这就是这位国王的全部宝藏啊，诸位天神哪！这里是一些沾满脓血的破布，是他的病患的证据！他出去了。这个不幸的人一瘸一拐地能走多远呢？毫无疑问，他非出去不可——也许是寻找食物去了！也许是寻找止痛的药草去了！但愿他找得到！但愿有人看到他！在这同时，表演骗局的场面开始了，因为俄底修斯已经说服了好心肠的正人君子、正直的阿喀琉斯的儿子涅俄普托勒摩斯去运用阴谋诡计、通过谎言和圈套把一个陌生人、一个不幸的人擒住。我知道希腊人，尤其是索福克勒斯，对于那些不道德的恶人是非常憎恨的，正如他只能憎恨可以拿道德标准来衡量的人一样；他在他的舞台上表演的只是人，既不是天使，也不是魔鬼；但是在这里出现的俄底修斯却不仅是荷马史诗中的机诈狡猾的俄底修斯，他还是个诱惑者，公然显示出背信弃义的原则，这些原则抛弃了一切道德，呸，这个恶棍！在他身上罪恶通过背信弃义的原则已经在现身说法了。由此看来，索福克勒斯是宁愿承受那些拘泥道德礼法的人的责难的，这些人要想让舞台上每一句台词都成为毕达哥拉斯的道德箴言；他宁愿把他的俄底修斯描绘得比他素日描绘的人物更阴险——这只是为了使我们对已经受过俄底修斯欺骗而且又要受他欺骗的可怜的菲罗克忒忒斯更为同情。

歌队和涅俄普托勒摩斯现在努力把这种对菲罗克忒忒斯的同情更深地铭刻在我们的心里；他们重复先前的悲哀的表情，并通过种种暗示增加了悲哀的表情——这时远远听到一声呻吟！涅俄普托勒摩斯的举动表明，听到的是——呻吟声，不是一阵狂叫；他已经被担负的任务弄得惊慌失措，此刻摸不清这呻吟声是从哪儿来的。呻吟声越来越近，变成了一种呜咽，变成了一种低沉而凄惨的呻吟——这时候才听得出是什么声音了！他们没有

料错，一定是菲罗克忒忒斯来了，哎呀！牧人来时带着箫声，菲罗克忒忒斯来时带着呻吟声——他上场了！或者还不如说他爬上台来，为了——

难道说他是吼叫着扑上台来的吗？他开始大嚷大叫吗？叫得彼得·斯坤茨会说道："亲爱的狮子，再吼一声吧！"但愿有谁能够说服文艺批评家们收回菲罗克忒忒斯发出吼叫的说法，关于这种吼叫在希腊文原文里简直没有一点痕迹！剧中有很长的一幕从头到尾都是菲罗克忒忒斯对这位陌生人讲话，而他并没有大喊大叫的意思；连先前远远听到的呻吟声，索福克勒斯也让它从幕后发出。聪明的索福克勒斯啊！我怎么会感觉这个人物有妇人女子气呢？我怎么会感觉他的呻吟是可鄙的呢？因为只是当他认为自己是独自一个人在那里的时候，他才不住地呻吟，一见了那些陌生人，立刻就忍住了，并且在交谈的时候能一直忍耐着，不呻吟。这个受苦的人是个英雄啊。

对于这样一个人物性格，索福克勒斯考虑得非常周到。在我们的肉体能够对他同情以前，必须先使他成为我们的灵魂的朋友；这个可怜的人对于那些陌生人是如何关心哪？他毫没有料到他们在布置圈套来捉他；这个好心肠的人还认为他们是遇险漂流来的，是一些值得他同情的人——这个仁慈的人哪！他看见了希腊服装，这对他说来是个邪恶的标志，使他想起背信弃义的希腊人；但是这一点他却忘掉了。他多么希望他们是希腊人哪！他多么期望再听到一声希腊语音哪！他是一个诚实的希腊人，他能够引起希腊人的兴趣——他听到了希腊语，可怜的菲罗克忒忒斯高兴得把剧烈的疼痛完全忘掉了。他认识了阿喀琉斯的儿子，他的温柔的朋友的儿子，他更加坦白了；他把自己的遭遇讲述给他听，讲述得非常令人感动，就仿佛裴尼亚[①]亲自现

① 贫困之神。

身讲述一样。他是他的朋友们的朋友，他向死去的阿喀琉斯洒了他的友谊的眼泪；他忘掉了自我，对于死者他叹息，认为这位死者比自己要幸福些。他是他的朋友们的朋友；阿喀琉斯的儿子，甚至就在对他进行欺骗的时候，看见他对自己表示深厚的同情，他对英雄们之死表示哀悼，更高贵的是：他哀悼他们，只因为他们是正直的人；对那些卑鄙龌龊的人，他是诅咒的！现在菲罗克忒忒斯作为一个仁慈的人，一个有肉体有灵魂的希腊人，一个英雄，已经引起我们多大的兴趣啊！这个英雄难道就得远远地离开同其他英雄竞争的场所，在这个荒岛上与草木同腐吗？当其他的英雄建功立业，戴着桂冠死去，他却不得不因为一个创伤，一个并非英雄在战阵上所受的创伤，而痛苦呻吟，这种与世隔绝的生活真是痛苦的。像他这样一个有十足希腊灵魂的人，不得不在这里消磨他的一生；远离他的祖国，远离他的亲爱的父亲（他的父亲也许已经不在人世了），——啊，涅俄普托勒摩斯，你要遗弃他吗！啊，让菲罗克忒忒斯向他哀求吧！他果然向他哀求，而且迫切地向他哀求，他从许多方面来打动他的心，因而歌队为他求情的话“你可怜他吧！”也就变成了我们的抗议。我们对涅俄普托勒摩斯感到气愤，因为他还由于菲罗克忒忒斯有惹人厌恶的病而拒绝收留他，我们爱涅俄普托勒摩斯，因为他答应了他的请求；他终究是不会欺骗菲罗克忒忒斯的！你看！菲罗克忒忒斯怎样哀求他，怎样感谢他，最后还邀请他到他的洞里去，而且——

现在乔装的商人来了。菲罗克忒忒斯听见他说：“他（菲罗克忒忒斯）可以到特洛亚去，俄底修斯已经公开对军队作出了这个诺言。”并且——他认为这个商人的话不值得他去回答。他只发出了一句英雄气概的惊讶之词：“各位神祇呀！难道这个卑鄙的人，这个没有信义的人竟会发誓要我回到营里去吗？”这句话

显示出菲罗克忒忒斯的整个的英雄的灵魂;这个英雄的灵魂继续讲下去,他要上船,这个诚实的灵魂相信涅俄普托勒摩斯,把自己的武器托他保管,把自己的患病的身体托靠给他。我对菲罗克忒忒斯多么同情啊!但我同情的是大喊大叫的菲罗克忒忒斯吗?一点也不是!我同情的是菲罗克忒忒斯这个英雄、这个希腊人、这个高贵的人——其次,同情的是他极其可怜,由于人们对他有不良的企图而更为可怜。我们一直还只是通过想象对他的灵魂同情,现在才上演到他害病的那个异乎寻常的场面了。歌队用一支歌唱这位极其可怜的菲罗克忒忒斯的歌准备了这个场面,接着这个场面就出现了。我在前面已经讲过这个场面,现在不想再重复它。我气愤的是:人们一方面把它只看成一个狂呼救命的场面,一方面在值得称赞的法国人当中,例如厂吕穆阿就认为它只是一个障碍,一件插入的东西,用来凑足五幕。这一幕上演时,雅典舞台上当时一定是怎样肃静啊!

表演肉体痛苦的几个场面已经过去了,我不可以再多讲了。因此,我把话题从雅典舞台转回到莱辛——这个剧本会给人什么印象,我们二人对这个问题的看法却多么不同。两个人当中只能有一个是正确的,另外那个人则是太缺乏想象力,只读剧本,而看不见剧情。我要当心,不让自己是这样一个人。

莱辛先生把"肉体痛苦的思想"当作这个剧本的主要思想,并且探索诗人用的是什么巧妙的手法来加强和扩展这种思想。我坦白地讲,假若这种思想是这部悲剧的主要思想的话,莱辛先生所指出的一些手法对我并没有起什么作用。肉体痛苦的印象过于混乱,并且简直可以说过于是肉体的,它不容许提出这样的问题:痛苦在什么地方?在外部还是在内部?创伤是什么样子?什么毒在创伤里作祟?如果关于肉体痛苦的表演是那样微弱无力,以致必须用这类的细节来加强它才行,那么,戏剧的作用就

完了，我还不如从外科医生的观点亲自考查一下这个创伤为宜。不！痛苦的思想是属于戏剧范畴的，因此，我所要求的也只能是通过戏剧手法把它加强——如果痛苦是这部剧本的主要思想的话，我就要从远处通过人物的皱缩的面孔，悲哀的声音，来认识这种痛苦。至于他为什么呼号，为什么做出这样的动作，是由于一只脚跛，还是由于胸膛内部有个创伤，对于这些，我简直就无所谓了。如果艺术批评家离开戏剧观点，让人发给我们一件外科医生的证明书——说明是什么病，指出是一种真实的创伤，是一种毒，这种毒大概会引起这样程度的痛苦——来加强戏剧观点，使之显得确实可信，那么，这位艺术批评家就丧失了一切。索福克勒斯考虑到了这些也罢，没有考虑到也罢；一言以蔽之，假若非得用这样的办法来加强我对于痛苦的思想的话，那么，戏院，再见吧！我在军医院的病房里了。

这样说来，要求的是戏剧性的感动！如果这个剧本的主要思想是肉体的痛苦的话，通过什么东西才能使我受到感动呢？什么是引起同情的主要手段呢？除了通常的表情、呼号、眼泪和痉挛以外，我不知道还有什么别的办法；莱辛先生也承认这些是引起同情的主要手段，并且努力说明它们无伤大雅，说明它们起着决定作用。好吧！但是，如果呻吟、喊叫和最可怖的痉挛是在我心中灌输肉体痛苦的思想、使我的心受感动的手段、而且是主要的手段的话，那么，这个巧妙的打击所产生的最好的效果，能是什么呢？对于肉体的痛苦，我只能在肉体上发生同情，这就是说，我身上的纤维由于同情而进入类似的紧张状态，我在肉体上有同样的感受。这种感受是愉快的吗？再没有比这个更不愉快的了，狂呼大叫，痉挛使我毛发悚然，我自已感受到这些；我身上也发生同样的痉挛动作，就像一根弦上起共鸣一样。至于这个发生痉挛的、痛苦呻吟的人是不是菲罗克忒忒斯，那对我毫无关

系;他同我一样是个动物,他是个人;人体的痛苦震动我的神经系统,就像我看到一个将死的动物,一个喉中喘鸣的将死的人,一个像我一样有感觉的受酷刑折磨的生物时那样。难道这种印象有丝毫的快活、愉快可言吗?它是痛苦的,一看到它,一想象它,都是很痛苦的。在接受这个印象的那一瞬间是想不到什么艺术上的幻觉,想不到什么想象力的乐趣的;是天性、是动物的一面,在我心中感到同情,因为我看见的听见的是一个和我同类的动物受苦的场面。

要有多么坚强的古罗马剑士的心魂才能忍心去观看这样一个以肉体痛苦的思想和情感为主要思想和主要情感的剧本呢?要么我就产生错觉,要么就不产生错觉,只有这两种可能,并没有第三种可能。如果第一种情形出现的话,即使只是一瞬间,我把演员认错了,看见一个痉挛的、大声喊叫的受难的人在那里;伤心哉!我真受不了啊!一个善于造成幻觉的人,为了使我开心,做出自缢的姿态,当幻觉一消失,当他真正要吊死时,我就连片刻都不能再看他了。一个走绳索的人,我一看到他落下去,落到下面放着的刀剑上,一看到他倒在那儿,腿脚摔碎,我就连片刻都不能再看他了。我一想到,我看的是受苦的菲罗克忒忒斯,我就不忍心再看他了。对于这种肉体痛苦的幻觉,只有那具有古罗马剑士的心魂的人,才会愿意仔细加紧研究,就像研究那将死的剑士还有多大的生命力似的。只有灭绝人性的人才能根据米开兰琪罗的寓言把人钉死在十字架上,以便看看他怎样死去。

莱辛先生可以讲,“要想给情感制定普遍的规律,这是再虚妄不过的”,这里的规律是直接存在于我的情感中;存在于这样一种情感,这种情感离开一般常理最远,它是我作为一个有同情心的动物所具有的。菲罗克忒忒斯的痛苦的身体一旦成为我的主要目标时,就永远会是这样的情形:“演员越是接近自然,[我]

就越锐敏地感到刺目刺耳。”汪洋大海似的不愉快的感觉，就会抓住我的心灵，其中并不混合着一点一滴的快感。制造艺术错觉的表演一被幻觉干扰了，我看到的只是一个痉挛的人，我简直要随着他一起痉挛；我看到的只是一个痛苦呻吟的人，他的“哎呀！”声使我心如刀割。这不再是一出悲剧，它是一出残酷的哑剧，是一种训练剑士心魂的景象；我要逃走啦。

现在让我们假定第二种情形出现：希腊演员通过他所有的装扮和朗读台词的本领都不能使痛苦的呼喊和痉挛达到使人发生幻觉的程度（这是莱辛先生所不敢断言的），就是说，假定我仍然是一个无动于衷的观剧者，那么，我真想象不出比摹仿痉挛、咆哮呼喊、还放出创伤的臭味以便造成充分错觉的哑剧更令人厌恶的了。那时，沐猴而冠的菲罗克忒忒斯就未必能够对观众说出真菲罗克忒忒斯对涅俄普托勒摩斯所讲的话来：我知道！你对这一切一点都没有注意；我的喊叫，“我的创伤的臭味大概都没有惹起你的厌恶。”对于一个令人厌恶的、不幸没有使人产生幻觉的哑剧来说，这种情形是不可避免的。

我打开《文学书简》，发现第一个写信的人在对于一种与此类似的情形进行彻底的哲学性质的探讨这一点上和我的见解是一致的。他对于“为什么摹仿令人厌恶的事物永远不会使人喜欢”这一问题进行了探讨，指出其原因是：“因为这种讨厌的感觉只和我们低级的感觉：味觉、嗅觉和触觉有关，这些都是最低级的感觉，它们对于美术作品是毫无缘分的；第二，因为这种厌恶的感觉之所以令人不快，原因和其他的不愉快的印象不同，并不是由于对现实的想象所致，而是直接由观看产生的；最后，心灵觉不到这种感觉中混合着任何显著的快感。”因此，他把可厌的事物完全从美术的模仿中排除出去、把极度可怖的事物从悲剧里的哑剧性质的表演中完全排除出去，因为一来在这里造成幻

觉是困难的，二来也因为哑剧在悲剧舞台上不得不仅仅局限在辅助性艺术的范围以内。我希望，有哲学思想的D.先生就我的指责表示意见：因为这些理由当然不止一条反驳了菲罗克忒忒斯的肉体痛苦的说法。这种肉体痛苦的幻觉只能引起最低级的感觉，动物性的同情；这种感觉无论何时都是自然，永远不是模仿，它不带有任何愉快的因素，它简直不能造成幻觉，它把悲剧舞台变成哑剧，这种哑剧越完善，就越分散人的注意力。因此，肉体痛苦根本不可能是悲剧的主要思想。

然而在索福克勒斯的《菲罗克忒忒斯》这样一个戏剧杰作中它确实是主要思想！莱辛先生说："正如在理论中有不少的东西看来会是无法反对的，假如天才没有用行动证明相反的情形的话。"我想，不见得是这样。在理论中真正是无法反对的、而不仅是看起来是无法反对的东西，永远不会被天才驳倒，尤其是当这个理论是存在于我们的真实无伪的情感之中，情形就更是这样。我很惋惜，莱辛先生费了很多力气来为索福克勒斯辩解，驳斥英国人斯密斯；这两个人都不需要这样；假若他们需要这样的话，假若索福克勒斯的主要目的是通过肉体痛苦的表现来达到他的悲剧的最终目的，那么，莱辛虽然说了那么多中肯的话，却都不大中用。

然而悲剧天才索福克勒斯是一点都不想这个目的的，他走的完全是另外一条路，走这条路他不可失败。这条路莱辛先生似乎没有看清楚，我需要追述一下我上面所提到的关于这个问题的几点印象：

（一）菲罗克忒忒斯的第一个概念就是关于一个被遗弃的人、一个病人、一个可怜的人、一个被人陷害的隐遁者、一个鲁滨逊·克鲁索的概念，我们看到他的凄惨的洞穴；莱辛先生以他素来具有的长处阐明了这种情况。

（二）这个可怜的人还要遭受旧日的敌人的一个新的阴谋诡计的暗算；这里我们的同情增加了，乌里席斯和涅俄普托勒摩斯两人的对比使这整个场面变得富于人情味。

（三）歌队和涅俄普托勒摩斯将同情的箭更深地射入我们心中，他们充分唱出他的不幸的遭遇。我们现在如何急切地想看到在这个荒岛上表演一个特殊场面、被人暗算、行将遭遇新的灾难的那个人哪！在整个这一幕里还见不到菲罗克忒忒斯，更谈不到主要思想是表演他的肉体的痛苦了。在这一幕里索福克勒斯有三点先见之明，在菲罗克忒忒斯出场之前，就先使我们对他有长时间的准备：即是，把最困难的和非戏剧性的都通过叙述而不通过动作表现出来，保证使我们的心和我们的想象都集中在他身上，以便我们首先——起码能经得起见他的面的考验。仿佛这种准备还不够，还让这个野人远远地发出一声听不清楚的哎呀声，报告他走近了，并且——

（甲）现在他看见陌生人以后呻吟声就没有了，完全没有了。为什么这样？为什么索福克勒斯让呻吟声完全在幕后发出呢？首先他不仅必须保证使菲罗克忒忒斯不受到鄙视，而且一出场整个形象就是一个受苦受难的英雄。我不知道，为什么莱辛先生没有注意这位英雄出现时的最初这一个印象；我们刚刚远远地听见他在呜咽，现在我们看见他在忍耐。这个仁爱的人，这个希腊人，这个英雄忍受着极度痛苦站在那里说话——为什么莱辛先生没有把他作为希腊人、作为对陌生人同情的朋友，崇敬希腊英雄的人所引起的兴趣加以论述呢？人们未必能够比现在更愿意对他同情了。

（乙）他还表现出一个伟大的方面。这个方才还在苦苦哀求的人听到俄底修斯的新的背信弃义的计划，这个苦苦哀求的可怜的人怎么忽然变成了一个英雄？

(丙) 变成了一个对他的敌人还保持着毫不屈服的骄傲的人;这是希腊人的伟大的特色:"对朋友热爱,对敌人怀有不可改变的痛恨"。除了是一个光明磊落的人以外,谁能这样慷慨地把自己的箭和生命都付托给涅俄普托勒摩斯呢?这样的一个人不仅绝对受不到人家鄙视,而且占有了我们整个的心。

(丁) 歌队使我们准备好去迎接悲惨的场面,它的敬畏的声调显然是针对着一个在那儿忍耐着的、一个已经忍耐了这样久的英雄,而不是针对着一个在那儿大喊大叫的英雄。因此,就其主要特征而言,索福克勒斯的菲罗克忒忒斯在舞台上并不是像莱辛先生所惯于描绘成的那样一个可厌的人物,他一直还是那个善于忍耐的伟大的英雄,在长长的两幕中都是如此!

并且关于他的可怜和涅俄普托勒摩斯的诺言的概念几乎开始消失了;几乎可以说人们对我们讲他的痛苦讲得过多了吗?他的痛苦在九年当中或许已经减轻了?难道我们不能亲自看见他受苦吗?如果除了我们看到的以外没有别的情形的话,那就好了,现在痛苦发作了。这只是一阵痛苦发作而已,我不晓得,莱辛先生怎么会对这样一个创伤的选择表示称赞,这种选择除了把一种可厌的痛苦呻吟声延续五幕之久以外,是不可能带来任何好处的!索福克勒斯知道选择更好的东西——一阵短促的发作。他把它放在这出戏的正中间使它显然突出,它来得突然,因而使人得到更深刻的印象:这种病毒是神明的惩罚,不只是一种慢性的疾病;它断断续续地表现出来,以免由于持续不断使观众感觉疲倦;它加剧到发疯的程度,为了把观众的注意力从哑剧更多地引到受苦的心灵上来;它被菲罗克忒忒斯压抑下去,只是在谈话当中伴之以个别的悲叹的声调;它以安静的睡眠结束,睡眠才容许我们得到时间去细想菲罗克忒忒斯忍受了什么考验。把全场仅仅看作是肉体痛苦的哑剧,这是对全场莫大的误解,认

为菲罗克忒忒斯出现在剧中就是为了因创伤而大喊大叫，这是对全剧的莫大的误解。病痛发作过去了，以后的情形和先前一样，然而我并不想给索福克勒斯作注解，谁想作出判断，谁就去读他的剧本吧！

因此，温克曼是可以把他的拉奥孔和菲罗克忒忒斯相比的！因此，大喊大叫决不是英雄性格的特征！尤其不是荷马史诗中的英雄性格的特征！因此，大喊大叫决不是菲罗克忒忒斯引起同情的主要动作，肉体的痛苦决不是一个剧本的主要思想！因此，可以说戏剧一定有它自己的美的性质，和其他种类的诗体之间有严格的界限。因此，人们可以毫无罪过地把它叫作一系列的有动作的、有诗意的画面！除了《拉奥孔》和《[汉堡]剧评》的作者本人以外，关于这个题材谁能给我更好的教益呢？他特别就“哑剧在悲剧中的限度，戏剧本身的美的性质以及绘画和戏剧中间的特殊界限”说明了自己的看法。



莎士比亚

赫尔德 著

田德望 译

译者附识 赫尔德的《莎士比亚》一文，初稿是1771年在毕克堡(Bückeburg)写的，次年作了一些修改和补充，1773年写出最后的定稿，和《论莪相及古代各族人民的诗歌》以及歌德等人的论文合成一册发表，名为《关于德意志风格和艺术》(*Von Deutscher Art und Kunst*)。

这篇文章对"狂飚突进"运动有相当重大的意义，对青年歌德影响尤深。文章虽然发表在1773年，但其中包括的主要思想，赫尔德在斯特拉斯堡(Strassburg)和歌德交往时(1770—1771)已经在谈话中向歌德阐明过。歌德创作葛慈(Götz)一剧(初稿完成于1771年)显然是受了赫尔德对于莎士比亚的观点的影响。这篇文章末尾，作者对之表示殷切期望的那位朋友，即是青年歌德。

赫尔德声明他写这篇文章，目的在于帮助读者正确地认识莎士比亚。他除了阐明自己的观点以外，还吸取了德国当时两个有独到见解的莎士比亚评论家——盖尔斯腾伯克和莱辛的一些论点。

亨利希·威谦·封·盖尔斯腾伯克(Heinrich Wilhelm von

Gerstenberg，1737—1823）的《试论莎士比亚的作品和天才》（*Versuch über Shakespeares Werke und Genie*）发表在1767年（Augustus Ralli的*A History of Shakespearean Criticism*一书竟把他误列在1888—1894年间的德国莎士比亚批评家当中！），除了莱辛在《关于现代文通讯》中对莎士比亚的介绍之外，这算是德国最早的一篇有价值的莎士比亚评论。盖尔斯腾伯克认为不能拿希腊戏剧的标准来衡量莎士比亚的戏剧，一则因为希腊戏剧和希腊当时的宗教崇拜有密切关系，二则因为希腊戏剧的主要目的在于引起激情。莎士比亚的戏剧固然也产生这种效果，但它们主要是"道德性情的活生生的画面"，这些画面并不形成一个整体，也不以引起激情为其主要目的。他把《奥瑟罗》和杨格的悲剧《报仇》（*The Revenge*）加以比较，说明莎士比亚的目的不是要引起观众的恐惧与怜悯，而是对嫉妒本身的性质和发展作细致入微的刻划。

莱辛在《关于现代文学通讯》和《汉堡剧评》（*Hamburgische Dramaturgie*，1767—1769）中阐明了自己关于莎士比亚的论点。他认为《罗密欧与朱丽叶》是刻划爱情的"活生生的画面"，《奥瑟罗》则是刻划嫉妒的活生生的画面。但他没有把描写人情同对观众心灵发生作用对立起来。盖尔斯腾伯克之所以把二者对立起来，是由于把专追求对观众产生效果的法国悲剧和古希腊悲剧混为一谈。莱辛强调指出，这两种悲剧本质上是完全不同的。莎士比亚虽然选择了自己独特的途径，却几乎毫无例外地达到了悲剧的目的，高乃依则几乎毫无例外地没有达到悲剧的目的。莎士比亚在本质上接近希腊悲剧，高乃依只在机械的安排上接近希腊悲剧。作为亚里士多德《诗学》的推崇者，莱辛把引起恐惧和怜悯和净化这种情感看得非常重要，因而特别在这一点上强调莎士比亚和索福克勒斯的共同之外，对于他们的

悲剧在结构上的不同,则不深论。他一方面反对高乃依和伏尔泰的戏剧规则,同时也反对把莎士比亚的戏剧看成是没有整一性的戏剧情节的心理画面、把毫无规则看成是天才的表征。

赫尔德从盖尔斯腾伯克和莱辛这些论点中吸取了他认为正确的东西,并加以发挥。更重要的是他提出了不少独到的见解。其中最能显示赫尔德文艺批评的特点的,是从历史环境条件的不同来说明莎士比亚和希腊悲剧的差别以及莎士比亚悲剧的特色。他在《批评之林》里已经运用过历史观点来考查文学现象,现在把它运用到戏剧领域里。他超过盖尔斯腾伯克和莱辛之处正在于此。由于世界观和材料的限制,他对古希腊和英国社会历史没有足够深刻的认识,所以没有能够把自己的论点发挥得更透彻些。虽然如此,他从社会历史出发来研究文学,在当时还是难能可贵的。

如果说,有一个人使我心里浮现出这样一个庄严的画面:"高高地坐在一块岩石顶上!他脚下风暴雷雨交加,海在咆哮;但他的头部却被明朗的天光照耀着!"那么,莎士比亚就是这样!——只是当然还得要补充这一点:他的岩石宝座的最下面,有一大堆人在喃喃细语,他们在解释他,拯救他,判他的罪名,为他辩护,崇拜他,诬蔑他,翻译他,诽谤他,而他对他们的话却一点都听不见!

议论、赞成和反对他的文章已经写得汗牛充栋!我现在决不想再去增加这种文章的数目。我倒希望,在读我这篇文章的小圈子里,没有人再想写文章议论他,表示赞成他或者反对他,既不为他辩护,也不去诬蔑他,而是要说明他,体会出他真正是怎样的,使他能对我们有用,并且,如果可能的话,使他为我们德

国人树立榜样。但愿这篇文章能对此作出一点贡献!

莎士比亚的最大胆的敌人们曾经以多少种不同的形式来非难和嘲笑他呀!他们说他虽然是伟大的诗人,却并不是优秀的戏剧诗人,说他虽然是优秀的戏剧诗人,却实在不是像索福克勒斯、欧里庇得斯、高乃依和伏尔泰那样的古典悲剧家,这些人在这一门艺术中,已经尽崇高完美之能事了。莎士比亚的最大胆的朋友大都仅仅满足于就此点为他辩护,拯救他;他们总是仅限于把他的美点和他对于规则的违犯联系起来加以衡量和补偿;总是仅限于把他当作被告者看待,说服人家赦免他的罪,接着就把他的伟大捧得如同神明,他们越是对他的缺点不得不耸耸肩,就把他捧得越厉害。最近刊印和注释莎士比亚的人们,还是这样;我希望让这篇文章把这种观点改变过来,从而使我们对莎士比亚的形象看得更清楚些。

但是,这个希望不太大胆么?对于这样多的研讨过莎士比亚的伟大人物们说来,不太狂妄么?我想并不如此。如果我指出,双方的看法都仅仅是建立在一种偏见、一种根本不存在的幻想上,如果我因此只不过须要拨去人们眼里的一层云雾、或者最多只是把莎士比亚的形象摆在更适当的位置、而决不使人们的眼睛或者莎士比亚的形象有一点改变,那末,或许可能是由于我的时代或者由于偶然凑巧,使我抓住了正确的观点,现在我让读者牢牢地站在这一点上:“站在这里,不然,你看见的无非就是一些漫画而已!”如果我们以后只是不断地把学问的大线球卷上卷下,而并不能把它推进一步,那末,这种地狱般的织造工作的命运是多么悲惨哪!

戏剧、悲剧、喜剧这些名词是从希腊继承下来的;因为人类的文学只是在地球上一个狭小的地带形成了悠久的传统,自然

而然也就有一定数量的积累下来的规则,涵蕴在传统里面,随着传统的语言一起流传到各地,这些规则似乎是和理论分不开的。既然一个儿童的教养不可能通过理性来进行,并且实际上也不是通过理性进行,而是通过威信、印象、神一般的榜样及习惯来进行,那末,整个民族在一切学习上,比起儿童来,情形就更是如此。内核没有外壳是不能生长的,各民族永不会学到不带外壳的内核,即使它们对于外壳完全不能加以利用。希腊戏剧和北欧戏剧的情形就是这样。

戏剧产生在希腊,正如它不能产生在北欧一样,北欧的戏剧不可能和当初希腊戏剧的情形一样。所以,北欧戏剧不是、也不能是当初希腊戏剧那个样子。所以,索福克勒斯的戏剧和莎士比亚的戏剧是两回事,就某一点看来,简直没有共同的名称。我相信,我能从希腊本身来证明这些论点,并且恰恰通过这种途径把北欧戏剧和北欧最伟大的戏剧家莎士比亚解释得清清楚楚。人们可以通过另一事物看到某个事物的起源,同时却也看到它的变化,看到它决不再是原先那样。

希腊戏剧可说是从一个场面产生的,从酒神颂的、摹仿性的舞蹈的、歌舞队的即兴表演产生的。这种即兴表演得到扩充和改造;埃斯库罗斯不是把一个演员、而是把两个演员送上舞台,他创造了关于主要人物的概念,减少了歌舞队的因素。索福克勒斯增添了第三个演员,创造了舞台。从这样的来源,但为时较后,希腊悲剧提高到它的伟大地位,变成了人类精神的杰作、诗艺的高峰,受到亚里士多德那样高的推崇,我们对索福克勒斯和欧里庇得斯的悲剧确实不可能赞赏到足够深刻的程度。

但是,人们同时也看到,某些事物从这样的来源来看,就得到了说明,人们对这些事物,如果不从来源来看,而把它们当作死板的规则惊叹赞赏,就必然陷于可怕的误解。希腊故事情节

的单纯，希腊习俗的朴素、言词的一贯典雅、音乐、舞台、地点的整一性和时间的整一性——这一切基本上都可以从希腊悲剧的来源极其自然地加以说明，并没有什么巧艺和神通在内，以致可以说希腊悲剧不提炼出上述那一切特征，倒是不可能的事。这一切是外壳，果实生长其中。

回到当时那个人类的童年时代去看一看；情节的单纯确实可以从所谓古代的、共和国的、祖国的、宗教的行动，从所谓英雄行动充分得到说明，以致诗人毋宁说是努力从这个单纯的伟大整体中去发现部分，根据戏剧的要求使这个整体有头、有中、有尾，而不是努力于粗暴地把这个整体分离，割裂、或者把许多孤立的事件搓捏成一个整体。凡是曾经读过埃斯库罗斯和索福克勒斯的人，一定会觉得这决不是难以理解的。就前者而言，悲剧往往是一个寓意的、神话的、半史诗性质的画面，几乎没有什么场面上的、故事上的、情感上的连续，或者，像古人所说的，甚至只是在歌舞队的台词当中插进了一些故事而已。——在这里难道还能说对于情节的单纯花费了半点功力和艺术么？索福克勒斯大多数的剧本难道不是这样么？他的《菲罗克忒忒斯》、《埃阿斯》、《被放逐的俄狄浦斯》等剧都还和它们的原始的雏型——歌舞队当中的戏剧画面非常接近。毫无疑问！——它就是希腊戏剧的来源。

现在我们看看，从这个简单的论断可以得出多少结论来。至少可以得出这样的结论来："希腊戏剧的规则的艺术性不是艺术！是自然！"——情节的整一性就是摆在他们面前的行动的整一性；根据他们的时代、宗教、习俗的情况，这行动不可能不是这样一个整一的东西。地点的整一性就是指在同一个地点；因为这样一个单一的、简短的、庄严的行动只能发生在同一个地点，在庙宇里，宫殿里，可以说是在祖国的一个市场上发生；所以，在

最初,只是以摹拟和叙述的形式加以摹仿,把它作为插曲;于是,到最后,便添上了场面——但整出戏自然还是一个场面。这里歌舞队把一切联系起来,这里按照情理舞台是不能空的,等等。由此便产生了时间的整一性,它是自然而然地伴随着上述的情况产生的,关于这一点,哪个孩子用得着人家给他证明呢?这一切事物当时都是自然产生的,以致诗人如果离开它们,单凭他的全部艺术也不能有任何成就。

所以人们显然可以看到:希腊诗人们的艺术所走的道路,和今天人们向我们叫嚣的所谓希腊诗人的艺术所走的道路,是完全相反的。我认为,希腊诗人们并不是进行简化,而是进行繁化:埃斯库罗斯对歌舞队进行了繁化,索福克勒斯对埃斯库罗斯进行了繁化;人们只要把索福克勒斯的艺术性剧本和他的伟大的杰作《俄狄浦斯在忒拜》同《普罗米修斯》或者同流传下来的旧日的酒神颂比较一下,就会看到索福克勒斯成功地带进希腊悲剧中的可惊的艺术。但是这艺术从来不是化多为一、而实际是化一为多,化成一座包含许多场面的美妙的迷宫,在这里他最大的努力一直是:在迷宫的最复杂的地方给他的观众造成上述的单一场面表演时的幻觉,把他们的情感团成的纽结轻轻地、逐渐地解开,使他们觉得仿佛一直还完全保有对于从前的酒神颂的感觉。为此,他给他们把场面装饰起来,并且保留了歌舞队,使歌舞队成为动作的休息所,每句话都使所有的人看到整体,使他们一直期待着,使他们沉浸在变化所造成的和已经看到的事件所造的幻觉中(等到后来舞台刚一设立起来,训世诲人的欧里庇得斯立刻就又把这些作法疏略过去了!);简言之,索福克勒斯使情节有了长度(这件事引起了人们可怕的误解)。

亚里士多德懂得在索福克勒斯的作品中珍视索福克勒斯这种天才的艺术,并且在一切论点上都几乎恰恰和近代人随意曲

解他的著作的说法相反，对于这一事实，凡是没有错觉和从亚里士多德的时代的角度去读他的著作的人都一定非常明确。他撇开忒斯庇斯和埃斯库罗斯，完全着眼于把悲剧繁化的索福克勒斯；他恰恰从索福克勒斯这一革新出发，肯定这一革新的内容就是这一新的诗种（指悲剧）的本质，以致从此以后，他的最得意的想法就是：发展一位新的荷马，把他和第一位荷马比较，作出非常有利于这位新荷马的论断；只要他认为能够支持他的关于情节须要具有长度的概念的东西，即使是不重要的情况，他都没有忘掉；——这一切都恰恰说明，这位伟人也是本着他那个时代的伟大精神进行哲学的探讨，后来人们硬要从他的著作里抽出清规戒律作为舞台上的八股，对于这些幼稚的，限制人的琐屑无聊的东西，亚里士多德是丝毫没有责任的。他在他所写的关于情节的本质那出色的一章里，显然是“除了观众的眼光、心灵、幻觉以外，不知道、也不承认有任何其他的规则”，并且明确地说，除此以外，没有任何规则可以限定情节长度的范围，当然更不能限定结构的形式或者时间和空间了。啊，假如亚里士多德复生，看到人们把他的规则错误地、违理背理地运用到完全另一种性质的戏剧上去，那他当作何感想！——但我们最好还是继续进行平心静气的探讨吧！

正如世界上一切事物都在变化，同样，真创造希腊戏剧的历史环境也必然发生变化。世界形势、习俗、共和国情况、英雄时代的传统、信仰、甚至音乐、文词、幻觉的程度都在变化，情节的材料，创作的时机，提出特定目的的原因，也就自然而然地消失了。人们固然可以把古代的东西搬过来，或者甚至从别的民族那里把陌生的东西搬过来，按照既定的方式加以装饰，但是这一切都产生不了效果：因而这一切也就没有灵魂；因而它也就不再

是原来那个东西了(我们又何必玩弄文字花腔呢?)。是傀儡、是模写、是沐猴而冠、是雕像,只有最虔诚笃信的人还能在这雕像身上发现使它有生气的神灵。让我们立刻把话题转到欧洲的新雅典人那里去吧(因为罗马人太愚蠢或者太聪明或者太粗野、太无节制了,他们没有建立起一种完全希腊化的剧院)!我想这样一来事情就会很明显了。

摹仿希腊戏剧毫无疑问,简直不可能想象、也不可能做得比法国更完善。我要不但想到人们硬说是善良的亚里士多德的那些所谓戏剧规则:时间的整一性,地点的整一性,情节的整一性,场面的衔接,舞台的可然性等等,而且要真正问,世界上是否可能有什么超过高乃依、拉辛和伏尔泰所提供的那种光辉灿烂的古典东西,超过那一系列的有分寸、规矩、文采的漂亮场面、对话、诗句和韵律?不仅本文的作者对此表示怀疑,而且所有崇敬伏尔泰和法国人的人,尤其是这些高贵的雅典人自己,都要直截了当地加以否认——他们也确实已经否认得次数够多了,现在还在否认,并且将来还要继续否认的。他们说:"什么都超不过这个,这个是不可能超过的!"如果采取和他们一致的观点,把这种傀儡搬上舞台来看——那么他们是有道理的,人们越是醉心于这种华而不实的东西,并且加以摹仿,那么他们就一天比一天显得更有道理!

虽然如此,可是人们还是有一种沉重的、不可抗拒的感觉:"这不是希腊悲剧!就目的、效果、风格、本质而言,不是希腊戏剧!"连最偏颇的崇敬法国人的人,如果他了解希腊人的戏剧的话,也不能否认这一点。我甚至连考查都不考查"他们是否像他们宣称的那样,真正遵守他们所推崇的亚里士多德的规则行事,关于这一点,莱辛新近曾引起了人们对这种种大言不惭的说法表示极端的怀疑"。但是,即使承认这一切,这种戏剧也不和希

腊戏剧一样，为什么呢？因为其中没有任何东西和希腊戏剧一样，情节、习俗、语言、目的，都不一样；那末，一切严格保持着表面上的一样，又有什么用处呢？难道真会有人相信，伟大的高乃依的悲剧中的英雄是个罗马英雄或者法国英雄么？他们是些西班牙——塞内加[①]式的英雄！是些豪侠的英雄，英勇冒险的、慷慨的、钟情的、残酷的英雄，因而是些戏剧的虚构，这些虚构的英雄在剧院外面就会被人叫做痴汉，他们当时至少对于法国来说，就已经是半陌生的，正如他们现在在大多数剧本中是完全陌生的一样——他们就是这样。拉辛说的是情感的语言——当然，在这一点上，我们承认，大家一致认为没有超过他的东西；但是，除此以外，我也不晓得，哪里有一种情感这样说话呢？都是外来的第三手描绘的情感的画面：便从来不是、或者很少是直接的、初生的、毫无粉饰的感情，这些感情寻找表达自己的话语并且终于寻找到这种话语。伏尔泰的美妙的诗句，它的风格、内容，在运用譬喻上的精简，它的漂亮、才气、哲理——它不是美的诗句么？当然是！它也许是人们能够想象出来的最美的诗句；假如我是法国人的话，我会灰心，不敢在伏尔泰之后再写一句诗——但是美也罢，不美也罢，它并不是戏剧诗句！对于一部（和法国戏剧不同的）戏剧的情节、语言、习俗、激情、目的来说，它是永恒的八股、谎言和胡说。最后，这一切目的是什么？决不是希腊人的目的，决不是悲剧的目的！如果它还有美妙的情节的话，把它搬上舞台去上演，那是一出美妙的戏呀！让一群仪态大方、衣冠楚楚的先生女士做美妙的讲话，还把最美妙、最有用的哲理在美妙的诗句里讲述出来！还把他们写进一个故事里去。这个故事给人的想象造成幻觉，因而吸引人们的注意力！最后，还让一些

① 塞内加（纪元4？—65），罗马最重要的悲剧作家。

老练的先生女士把这一切表演出来,他们确实在朗读上、在矫揉造作的诗句和感情的表现上、在博取观众的喝彩和满意上都下了许多功夫——这一切可以很好地、甚至最好地达到一篇生动的阅读的目的,达到练习表现、姿势和礼仪举止的目的,达到描绘良好的或者甚至英雄的习俗的目的,最后甚至可以成为道地的传授民族智慧和生死礼仪的学院(撇开一切次要目的不谈),美妙!有教育意义!能训世诲人!优秀绝伦!但是根本和希腊戏剧的目的毫不相干。

希腊戏剧的目的是什么呢?亚里士多德已经说过了,关于这个问题人们已经争论得够多了——它恰恰就是引起人心的某种感动、心灵在某种程度上和在某些方面的激动,简言之,引起一种幻觉,这种幻觉,确实还没有一部法国戏剧引起过,并且将来也不会引起。因此它(无论它多么优秀和有益)并不是希腊戏剧!它不是索福克勒斯的悲剧。它作为傀儡尽管很像索福克勒斯悲剧;这个傀儡没有精神、生命、自然、真实性——因此,它就没有一切感动人心的因素,因此,它就谈不到悲剧的目的和达到悲剧的目的——难道它还能是同样的东西么?

这些话还毫没有解决有价值和没有价值的问题,只是讲到法国戏剧和希腊戏剧不同而已,对于二者不同这一点,我想,通过上面的话已经充分说明。毫无怀疑的余地了。现在我让每个读者自己去决定以下各点:为了能够在舞台上上演两个小时,并且演得很像,为了这样一个美好的目的,而去摹仿其他的时代,摹仿异国的习俗和情节,摹仿到半真实的程度,这一种摹仿是否能和一个从某些方面看来是最高的民族性格的摹仿等量齐观,或者超乎后者之上?一种整个作品根本毫无任何目的的诗(说到这里每个法国人都一定支吾搪塞或者顾左右而言他),最好的哲学家都认为这样诗的价值只在于是细节的掇拾——这样一种

诗,是否可以和一种任何小地方都有效果、都有最高深、最重大的教养意义的民族戏剧等量齐观?是否最后必然会有这样一个时候到来,那时候,正如高乃依的大多数和最富有艺术性的剧本已经被人忘掉一样,人们对于克雷毕庸[①]和伏尔泰,将以现在看待封·于尔菲[②]先生的《阿斯特雷》以及骑士时代的一切克雷利[③]和阿斯巴西[④]的那种赞叹的眼光来看待他们,"很有头脑和智慧,很有创作能力和工力!可以从他们那里学习很多很多的东西!但是,可惜这些优点出现在阿斯特雷和克雷利里面!"他们的整个艺术是没有自然的!是冒险的!是可厌的!——假如我们领会真实性的趣味已经提高到这样程度的话,我们可就幸福了!那样一来整个法国戏剧就会变成美妙的诗句、格言、感想的选集——但是伟大的索福克勒斯依然是索福克勒斯!

让我们假定,有一个民族,由于某些我们不想进行考查的情况,宁可自己去创造自己的戏剧,不愿抄袭人家,拾人家的皮毛,我想,第一个问题便是:在什么时代创造?在什么情况下创造?应该拿什么去创造?创造将从、也只能从这些问题的解决产生出来。这是用不着证明的。如果这个民族不从歌舞队、不从酒神颂去创造它的戏剧,那么,它也就不可能有什么歌舞队——酒神颂性质的东西。假如这个民族的历史事实、传统、家庭关系、国家关系和宗教关系没有这种单纯性存在的话,它当然也就不

---

① 克雷毕庸(Crébillon, 1674—1762),法国悲剧诗人。

② 于尔菲(Honoré D'urfé, 1568—1625),法国小说家,田园小说《阿斯特雷》(*Astrée*, 1610 年出版)的作者。

③ 《克雷利》(*Clélie*, 1650—1731 年出版),法国女作家斯古德利(Madeleine de Scudery, 1607—1701)的小说。

④ 《阿斯巴西》(*Aspasie*, 1636 年上演),法国文人德马雷(Desmarets de Saint-Sorlin, 1595—1676)的剧本。

可能有这一切。在可能的条件下,它将根据自己的历史、时代精神、习俗、见解、语言、民族偏见、传统和爱好来创造自己的戏剧,即使是从狂欢节的笑剧和傀儡戏(正如高贵的希腊人从歌舞队)来创造。创造出来的东西,如果在这个民族当中达到了戏剧的目的,它就是戏剧。人们可以看出,我们讲的是

*toto divisis ab orbe Britannis*①

和他们的伟大的莎士比亚。

这里无论当时或者以前都不是希腊。这一点任何一个亚里士多德的门徒都不会否认,因此,在这里要求希腊戏剧自然产生出来(我们不讲模仿),比要求羊产生狮子还要过分。第一个,也是最后的一个问题只能是:“土壤如何?它是准备种植什么的?播下去的是什么种子?它应该能够结出什么果实呢?”——天哪!这里距离希腊多么远哪!历史、传统、习俗、宗教、时代精神、民族性格、感觉倾向、语言特性——距离希腊多么远哪!读者只要对这两个时代或多或少有所认识,他就一刻都不会把这两个毫无相似之点的时代混淆起来。假如在这个幸而、或者不幸改变了的时代,可巧在某一个时期有一个天才非常自然地、伟大地、独创地用自己的材料创造一种戏剧,正如希腊人用他们的材料创造了他们的戏剧一样,并且这种创作通过和希腊戏剧极不相同的途径,达到了和希腊戏剧同样的目的,至少它本身是一个在很大程度上做到了寓一于多和寓多于一的东西,也就是说,(根据一切形而上学的定义)它是一个完美的整体——要是因为这第二种戏剧,不是第一种戏剧,就把它和第一种戏剧比较,并

① 拉丁文:和全世界隔离的不列颠人。

且甚至判他的罪，这个人岂不是一个愚不可及的人？这第二种戏剧的本质、美点和完美正在于它不是第一种戏剧，在于从时代的土壤中恰恰产生了这另一种植物。

莎士比亚在他面前和周围找到的绝对不是形成希腊戏剧的那种祖国习俗、行动、倾向和历史传统的单纯性；既然根据第一条形而上学的格言无中不能生有，那么，就得听任哲学家们作出这样的结论：世界上不仅没有再产生、也不可能产生希腊戏剧，而且如果除了希腊戏剧以外什么都没有的话，世界上甚至就会没有任何戏剧而且也不可能产生任何戏剧。但是因为众所周知天才是高于哲学的，创造者和分析者是两回事，所以就有一个天生有神力的凡人、恰恰利用性质相反的材料、通过极不相同的写法，产生了同样的效果：恐惧和怜悯！而且两种情感还达到了那第一种材料和写法当初未必能够达到的程度！这个人在他的事业上真是幸运的天之骄子啊！正是这崭新的、初次出现的、完全不同的东西显示出他在本行上的原始力量。

莎士比亚看到他眼前现有的不是歌舞队，而是国家大事戏和傀儡戏。好！他便从这些国家大事戏和傀儡戏，从这样恶劣的材料创造出站在我们面前生气蓬勃的庄严美妙的东西！他看到的不是那样单纯的民族性格和祖国性格，而是繁复的等级、生活方式、思想、民族和语言类别——要为前者不存在而悲伤是毫无用处的，因此他把各种等级和各种人、各种民族和各种语言，把国王和弄臣、弄臣和国王创造成那样一个庄严美妙的整体！他发现的不是那样单纯的历史、情节、行动的性质；他就他所发现的那个样子采用了历史，用创作的天才把千差万别的材料构成一个不可思议的整体，如果我们不想称之为希腊人所谓的情节，我们就想称之为中世纪所谓的行动，或者用近代的话称之为事件（événement）、大事。——啊！亚里士多德呀！假如你复生

的话，你会怎样把这位新索福克勒斯来比拟荷马呢！你会创造出你自己关于他的理论，这种理论，他的同国人霍姆和荷德[①]、蒲伯和约翰生还没有创造出来！你会高兴从你所研究的剧本里能够抽出关于情节、性格、见解、言词、舞台的论断来，犹如从三角形的两点画出两条直线来一样，这两条直线在上面会合在一点上，这一点就是目的，就是完美！你会对索福克勒斯说："你去画这个祭坛上的圣像吧！你呢，啊！北欧的诗人，你在这座庙宇的东南西北各个墙壁上画上你的不朽的壁画吧！"

让我以诠释家和热情吟诵者的身份继续讲下去吧；因为我距离莎士比亚比距离这位希腊人要近。如果在后者的戏剧里，情节的整一性占优势，那么，前者的目的则是刻划一件大事，一个事件的全部内容。如果在后者的戏剧里，主要是各种性格形成一个声调，那么，在前者的戏剧里，则是一切性格、等级和生活方式，根据其所能和必要，形成他的合奏曲的主调。如果在后者的戏剧里，有一种铿锵、典雅的语言从较高的天上响出，那么，前者所说的语言则是各种年岁的、各种人的语言，他是存在于自然中的一切语言的翻译员——他们两个人岂不是通过这样很不相同的方式成为同一个神明的宠儿了么？——如果说索福克勒斯所表现、训诲、感动、教育的是希腊人，那么，莎士比亚所训诲、感动、教育的就是北欧人！每逢读莎士比亚的时候，我就觉得，剧院、演员、布景都消失了！完全是事件之书、世界天意之书在时代的风暴中纷飞的散页！是个别的对于民族、等级、灵魂的刻划！这一切都是形形色色的、彼此完全分离开来行动着的机械，都是——像我们在造物主手里那样的——无知的、盲目的工具，通过这些机械和工具造成一个完整的戏剧画面、一个有长度的

---

① 荷德(Richard Hurd, 1720—1808)，英国主教和学者。

事件，这样的事件只有这位诗人才能对他作概括的观览。谁能想像北欧人在那个时代能有一个比他更伟大的诗人呢！

走到他的舞台前面，就像面对着一片汹涌澎湃的事件之海一样。自然的场面不断前进，不断后退，它们虽然各不相同，却相互产生深刻的影响；它们不断产生，不断消灭，为了使创造者的意图得以实现，这位创造者似乎在他的貌似充满醉意和混乱的构思中把这一切结合成为一个整体了——这一切都是模糊的、微小的象征，为神的公正作出概括的[①]说明。李尔，这个性急的、热烈的、又高贵又软弱的老人，正站在那里，面对着他的地图，把一个一个的王冠赠送出去，把一块一块的国土分割出来，——在他出现的第一场就带来了他的命运的一切种子，这些种子造成他的极黑暗的未来的收成。看哪！这个好心肠的挥霍者，这个性急的不仁慈的人，这个幼稚的父亲不久也就要来到他的女儿们的前庭——请求、祈祷、乞讨、诅咒、狂热、祝福——啊，上帝呀！并且预感到发疯。他不久就要降落到人的最低下的等级。光着头在雷电交作的风暴中行走。带着一个弄臣，住在一个疯子乞丐的洞穴里，疯狂好像从天飞来似的也突然降到他头上。一时他显示出在困苦无依的状态中的全部泰然自若的尊严；一时又清醒过来，最后的一线希望的光辉对他照耀，紧接着这一线希望便永远永远消逝了！他被俘虏了，抱着死去的恩人、宽恕者、孩子、女儿！倒在她的尸身上死去，老仆在老国王死后随即死去——上帝呀！时间、情况、风暴、天气、时事的变化多么大呀。而这一切不只是单单一个故事——是英雄和国家大事，如果你愿意用这样名称来说的话。从一个开端至一个结尾，全按照你的亚里士多德的最严格的规则；可是你走近些，体会一下

① 这是莱辛对悲剧的看法(见《汉堡剧评》，第 34 章和第 79 章)。

这种人的精神,这种精神把每个人物、年岁、性格和次要的东西都安排到这幅画面里去。两个老父亲和所有他们那些各不相同的儿女!一个父亲的儿子对于被欺骗的父亲的不幸的感恩,另一个父亲的儿子对于最慈爱的父亲的可怕的忘恩负义和令人厌恶的幸运。李尔反对他的女儿们!她们反对他?她们的丈夫、求婚者以及一切在幸运中和不幸中的同谋者!被弄瞎了眼睛的格罗斯特扶着没有被他认出来的儿子的胳膊。疯狂的李尔跪倒在被他放逐的女儿的脚下!现在是到了幸运的十字路口的时刻,这时格罗斯特死在他那棵树下,军号声在呼唤,一切次要的情况、动机、性格和场面都写进去了,一切都在戏里发展成为一个完整的东西——安排在一起成为一出完整的父亲和子女、国王、弄臣、乞丐和苦难的戏剧,这里最不相同的场面确实处处都有事件的灵魂在呼吸。这里一切地点、时间、情况,我甚至说,连普遍流行的关于命运和星相的异教哲学,都成为这个整体的一部分,以致我什么都不能改变,移动,不能从别的戏剧里把任何东西搬到这里来,也不能从这里把任何东西搬到别的戏剧里去。难道这样的作品还不是戏剧?莎士比亚还不是戏剧诗人?他把一件世界大事的一百个场面用胳膊抱住,用目光加以安排,他那个把生命的气息吹进去、使一切都变得生气勃勃的灵魂笼罩着这一切场面,他不是吸引人们的注意力,而是自始至终抓住人们的心,抓住一切激情、抓住整个灵魂——如果没有别的,那么,就让亚里士多德的话作证吧,"活东西的大小应该能够一览而尽",而这里,天哪!心灵是怎样深刻地感觉到,事件的整体在继续进行和终结!这里是一个戏剧情节的世界,和自然一样广,一样深;但是创造者赋予了我们眼睛和观点,使我能看得这样广、这样深!

摩尔人《奥瑟罗》这部戏剧里,是怎样的一个世界呀!多么

完美的一个整体呀！是这个高尚的不幸者的激情产生、进展、爆发、悲惨结束的活生生的历史！多少个机件汇合成这样一个机关哪！这个人形的魔鬼伊阿古是怎样看世界，怎样玩弄他周围的人们哪！剧中人物当中，凯西奥和罗德利哥、奥瑟罗和苔丝狄蒙娜这一群人，带有对他的地狱之火的感染性的火绒，必然要站在他的周围，每个都落到他的手中，这一切他都需要，一切都奔向悲惨的结局。如果说有上帝的一位天使，把人的各种激情加以衡量，把各种心灵和性格分类加以组合，提供给它们种种机会，使它们都幻想自己在这种机会当中是本着自由意志行动的，而他却通过它们这种幻觉，像通过命运的锁链似的，把它们都引导到他的意图上去——那末，这位天使便是在这里设计、构思、制图、指挥的人的精神。

时间和地点像皮壳包着内核似的，总是联系在一起。这一点简直是连提都不用提的，然而正是在这一点上，人们叫嚷得最厉害。如果说莎士比亚找到了神妙的手法，把形形色色极不相同的场面抓住，揉成一个事件，那末，他每次还把地点和时间理想化，使它们也帮助造成幻觉，这自然就是他的事件的真实性的必要条件。难道世界上有人对于自己生活当中一件小事的场所和时间是无所谓的么？尤其对于那些使整个心灵受到激发、锻炼、改造的事情，他们是无所谓的么？在青年时代，在激情的场面，在一切生命交关的行动中！在这里不正是要由场所和时间以及丰富的外在情况来赋予整个故事以色调、持久性和存在么？难道一个孩子、一个少年、一个恋爱的人、一个在行动的战场上的成年人，能让人家给他去掉一个地点上的具体情况，不让他想“如何？”“何地？”“何时？”，而同时他的心灵的全部印象又不致受到损害么？莎士比亚在这个问题上是最伟大的大师，正因为他只是、而且总是自然的仆人。每逢他对他的戏剧里的事件进行

思考,在头脑里反复琢磨时,地点和时间是怎样跟着一起在他的头脑里盘旋哪! 在世界一切场面和时事当中,仿佛根据命运的规律出现在这里的,正是那些对于动作的感觉说来是最强有力、最理想的场面和时事:这里奇异的、最大胆的场面最能加强真实的幻觉,这里诗人掌握的时间和地点的变更以最大的声音喊道:“这里不是诗人! 是造物主! 是世界历史!”

例如,当诗人把名为《麦克白》悲剧的可怕的弑君事件作为创作的事实在他的心灵中反复加以琢磨时——我的亲爱的读者,你如果太迟钝,在任何一场里都体会不出场面和场所来——呜呼! 莎士比亚在你手里成了枯萎的叶子了! 那末,你对于荒原上雷电交作、女巫们出现的开场情景,对于从满身血污的人报告麦克白的功绩到人们传达国王的使命给麦克白,没有任何事件打断这个场面,未到先知的巫术精神展开了,麦克白的头脑中把前一个使命和这一个问候混合在一起——对于这一切,你一点都没有体会! 你没有看到他的妻子拿着那封命运的书信的抄本在她的城堡里徘徊,她从此以后将要以多么可怕的另一种方式徘徊呀! 你没有跟安详的国王一起,还在最后的一刻感觉到这所房舍四周晚风的温和,燕子虽然在这里筑巢安居,可是你,国王呀! ——这件事在暗地里进行着——你却走近了谋杀你的人的巢穴! 这所房舍里在作忙乱的接驾准备,麦克白在作暗杀的准备! 还有班柯带着火把和宝剑上场为之作准备的那个夜场! 那把匕首! 那把梦幻中的令人毛发悚然的匕首! ——钟声——刚干了那件事,就有敲门的声音! 事件的发觉,众人集会,让人们匆匆考查一下一切地点和时间,看看在任何一个地点、任何一个时间,按照这种意图,在这样一个创作中,事件能否在另一个地点和时间,以另一样方式发生。班柯在林中被暗杀的场面;夜宴和班柯的鬼魂——接着又是那女巫出现的荒原(因

为麦克白的可怕的命运的行动已经结束)！女巫的地穴，用魔术召鬼，预言，暴怒和绝望！麦克德夫的孩子们在他们的孤独的母亲的保护下死去！两个流亡者在那棵树下，接着便是城堡中的令人毛发悚然的患梦游病的妇人[①]的场面，以及女巫们的预言的不可思议的实现——向前移动的树林，麦克白死在一个不是妇人生下来的人的剑下——我必须把一切一切的场面都写出来，才能说明那个不可名状的整体的理想化的地点，才能说明那个命运的、弑君的和魔术的世界的理想化的地点，这个世界作为全剧的灵魂，使全剧一直到时间、地点的最细小的情况，甚至连表面上看来似乎是干扰性的混乱都生气勃勃，使这灵魂中的一切成为一个惊心动魄的、不可分割的整体——但是，我这一番话还是不能说明什么。

莎士比亚的一切剧本，作为一个一个小宇宙，在地点、时间和创作上，都显示出各自的特点。莱辛通过和剧中女王赛密拉密斯[②]的比较说明了哈姆莱特的一些情况——说明《哈姆莱特》全剧自始至终是如何充满这种地点观念。王宫前的广场，严寒，换岗，夜间的谈论，怀疑和相信——那颗星一出现，它就出来了！——谁预感不到每句话和每个情况都是作准备，都是自然哪！如此等等。一切鬼的习惯都表达净尽了！一切人的习惯都显示出来了！鸡鸣和铜鼓声、沉默的示意和邻近的小山、话语和沉默——这是怎样一个场所呀！把真实性多么深刻地印入人们的脑海呀！那惊恐的国王跪下了，哈姆莱特在他母亲的房间里心思迷惘地面对着他的父亲的肖像！现在是另一个场面！他在他的奥菲利娅的墓前！他在和霍拉旭、奥菲利娅、雷欧提斯、福

① 指麦克白夫人。

② 赛密拉密斯(Semiranis)，伏尔泰的同名悲剧中的女主人公。

丁布拉斯的一切关系上都是一个令人感动的好汉！这是青年行动的戏剧，这种特性贯串全剧，而几乎直到结局都不成其为行动，谁要是在这里有一瞬间感觉到舞台，并且寻找舞台，寻找一系列舞台上的文雅的韵文对话，那末，莎士比亚和索福克勒斯以及世界上任何一个真正诗人的作品都不是为他写的。

但愿我能用言语把主宰着每个剧本、并且像宇宙的灵魂似的灌注在每个剧本里的各个主要情感表达出来。但愿可能表达出：在《奥瑟罗》一剧中，夜间的搜寻和奇异的、不可思议的爱、航海、海上风暴和奥瑟罗的狂热的激情、受到那样嘲笑的死的方式、在挽歌声和风声中脱去衣服、以及罪过和激情本身的特性——他的出现、他对着寝室的灯光讲话等，但愿可能表达出：这一切都活生生地热烈地属于一个悲剧事件的世界——然而这是不可能表达出来的。任何一幅拙劣的彩色画都无法用言语描绘和再现出来，又怎么可能把对于一个活生生的世界、对于它的一切场面、情况和自然的魅力的感想描绘和再现出来呢？我的读者呀！你随意去阅读《李尔王》和几个理查的剧本、凯撒和几个亨利的剧本，甚至魔术剧和轻松的娱乐剧、特别是《罗密欧与朱丽叶》这一甜蜜的爱情剧，同时，在一切时间和地点关系上又是传奇、梦和诗——你随意把任何一个剧本阅读一遍，你试一试把它去掉一些，改换一些，甚至把它简化，送上法国舞台——把一个活生生的世界连同一切表达它的真实性的材料变成这个舞台上的剧本——好个美妙的改换哪！好个美妙的变化呀！你去掉这个植物的土壤、汁液和力量，你把它移植在空中了：你把这个人所在的地点、时间和他个人的情况去掉，你就去掉了他的气息和灵魂，它就成了这活人的画像了。

莎士比亚，从外表看来，是那样不像索福克勒斯，内心却和

他一样，正是在一点上，莎士比亚是索福克勒斯的兄弟[1]。既然一切幻觉都是通过故事的这一纪录性的、真实的、创造性的因素造成的，没有它就不但不能造成幻觉，而且连莎士比亚戏剧的因素和戏剧精神的因素都一点也没有了(如果不是这样，我这篇文章就白写了)，那末，人们就可以看出，整个世界只是这一伟大精神的肉体，自然的一切场面是这个肉体的四肢，正如一切性格和气质都是这个精神的特色一样，这个整体可以叫作斯宾诺莎的大神"潘！宇宙万有！"索福克勒斯对自然是忠实的，因为他写的是一个场所和一个时间的情节；莎士比亚只有把发生他剧中的世界大事和有关他剧中人物命运的一切场所和时间都写出来，才能对自然忠实。上帝可怜这个有趣的法国人吧！这个人前来观看莎士比亚戏剧的第五幕，为了在这一幕里把最纯粹的感动吞咽下去。对于不少的法国剧本来说，这大概可以做到，因为在这些剧本里，一切都只是为了在剧院上演而写成了诗，并且分成若干场面来演出的；但是，在看莎士比亚剧本的第五幕时，他可就要空着手走开了。在这里世界大事已经过去，他只看到最后的、最坏的结果，看见人们像苍蝇似的死去；他走开时讥笑说，莎士比亚使他生气，在他看来，莎士比亚的戏剧是最笨拙荒唐的东西。

假如有一个有哲学头脑的人肯动动脑筋，提出这个问题："到底什么是地点和时间呢?"那末，纠缠不清的地点和时间问题，根本早就已经弄清楚了。如果指的是舞台和剧院里一场娱乐的时间，那末，除了法国人以外，世界上任何人都没有地点的

---

① 这句话与杨格的"莎士比亚不是他们的儿子，而是他们的兄弟"一语(《试论独创性创作》，第 38 页，袁可嘉译)暗合。

整一性、时间和场面的限度。希腊人在取得他们那种几乎为我们所想象不出的高度幻觉效果时，在创造公共舞台时，在对舞台真正有对神庙那样虔诚时，是从来绝对没有想到过这些的。一个人如果看完了一场戏，就要看看他的怀表，考虑这一场的情节能否在这样一段时间之内发生，他的深心喜悦的主要因素是：诗人果真连一瞬间都没有骗他，在舞台上演出的，只是恰恰和他在他那以蜗牛的步伐前进的生活当中看到的那样多。会以此为其主要快乐的人，是怎样一个人物啊！以此作为主要目的来进行创作，然后以这些乱七八糟的清规戒律自豪说，我多么巧妙地把这许多许多美丽的玩物挤进并装配在这名为 theatre François 法国剧院。的木板坑穴里的既定的窄小空间里和在那里观剧的那段既定的时间里去了！把各个场面安排得整整齐齐！把一切都缝补装钉得仔仔细细，这是怎样一个诗人哪！他是一个可怜的掌礼官！是剧院的杂役人员，不是创造者、诗人、戏剧之神！作为创造者、诗人、戏剧之神，你没有塔上和庙宇的钟为你报时，你须要创造空间和时间的标准，如果你能创造出一个世界，而这个世界又只能在空间和时间中存在，你瞧，你的时间和空间的标准就存在于这个世界的内部了；你必须通过艺术的魅力，使一切观众都进人这个世界，你必须把它强加在一切观念心里，不然的话，你就——像我在上面已经说过的——决不是戏剧诗人。

空间和时间本身根本算不了什么，它们是最相对的东西，为存在、动作、激情、思想的过程以及主观上和客观上的注意程度所制约，这一点难道还用得着对世界上任何人加以证明么？好心肠的在观剧时看钟表的人哪，难道你在你的生活中从来没有感觉到，有时候对你说来几个钟头变成了几瞬间，几天变成了几个钟头，反之，也有时候几个钟头变成了几天，几段值夜时间变成了几年？难道你在你的生活中没有经历过这样一些场面：你

的心神一下子完全飞到你的身外，一时在你的爱人的浪漫气氛的房间里，一时降临在僵硬的尸身上，一时处于外在的、使人羞惭的穷困的压力之下；——现在又飞越世界和时间的范围，跳过空间和上下四方，忘掉周围的一切，心在天堂，在你此刻感觉到他的存在的那个上帝的灵魂、那个上帝的心中？如果说这种情形在你的怠惰的、充满睡意的、像虫和树一般的生活当中是可能的，在这种生活中有足够多的树根把你固定在你所在的地方的死的土地上，你蠕动着转的每个圈子，对你说来，都是非常缓慢的时刻，足以量出你虫子一般行走的速度来；——现在你设想你一霎时进入了另一个世界，进入了一个诗人的世界，或者只是进入了一个梦境，那末，这种情形岂不是更可能么？你从来没有感觉到，你在梦中，地点和时间，对你说来，都消失了么？你没有感觉到，比起动作、比起心灵活动所产生的作用和必然产生的作用来，地点和时间是多么无足轻重的东西、是虚幻的影子么？你没有感觉到，随意给自己创造空间、世界和时间标准的，只是这个心灵么？假如你在你的生活当中只有一次感觉到这种情形，在一刻钟之后你就醒过来了，你梦中动作的模糊的残余印象就会使你赌咒说，你这一次睡眠、你这一场梦和你的动作好像持续了几夜之久！——这样一来，对于穆罕默德的梦作为梦而论，你立刻就明白它是怎样一回事了！使你进入这样一个梦境，不正是每个天才、每个诗人、尤其是戏剧诗人的首要和唯一责任么？现在你想一想，如果你把你的怀表出示给诗人，或者把你的会客室指给他看，要他教给你到那里、并按照怀表去作梦，你会造成多么大的混乱呢？

诗人的空间和时间就存在于他所写的事件的进程中，存在于他的世界的 *ordine successivorum* 和 *simultaneorum*[①] 中。他

---

① 拉丁文：在先后和同时的次序上。

是怎样把你夺去的,把你带到了什么地方?只要他把你带到那里去了,那里就是他的世界。他让时间以多快和多慢的速度接续下去呢?他让它接续下去了,他把这种接续下去的印象铭刻在你的心里;这就是他的时间标准。在这一点上,莎士比亚又是多么了不起的大师啊!他的剧中的事件开始时是缓慢和迟钝的,在他的自然当中和在自然本身当中情形都是这样;因为他只是以缩小的尺度表现了自然。在弹簧发动之前,事件进行是多么费力呀!但是,事件越向前进行,场面的变换就越来越快!讲话就变得越发简短,心灵、激情、动作就变得越发迅速奔放了!以后,这种迅速变换场面,把某些话语稀疏地散布其间的情形,是多么厉害呀,因为谁都没有时间了。最后到了戏剧的末尾,当他看见读者已经完全进入幻觉中,陷入他的世界和激情的深渊里去了,这时候,他变得多么大胆哪!他让事件多么迅速地接连发生啊!考狄利娅死后,李尔就死了,李尔死后,肯特就死了!好像是他的世界的终结,好像世界末日到了,一切风驰电掣急转直下,天暮卷起,山崩地裂;时间的标准消失了。——当然,它对于快乐活泼的卡克洛高卢人①说来,并没有消失,他身体健壮精神百倍,前来观看这第五幕戏,为了对着考查一下:这一幕里有多少人死去,在什么时候死去?——但是,上帝呀!如果这就是批评,就是戏剧的幻觉的话——那末,批评还算什么?幻觉还算什么?戏剧还算什么?所有这些空话还有什么意义?

现在该开始谈我要研讨的中心问题了:"莎士比亚是怎样、是通过什么艺术和创作方法,才能把一篇简陋的谣曲、短篇小说和寓言故事写成这样一个有机的整体?我们的历史艺术、哲学

---

① 指法国人。

艺术、戏剧艺术的哪些种规律表现在他的每一个步骤和艺术手法上?”这是多么重要的研讨啊！它对于我们的史学、对于人的心灵的哲学以及对于戏剧都具有多么重大的意义。但是，我不是我国任何一个历史学院、哲学院和文艺学院的院士，在这些学院里，人们当然宁可考虑任何其他的问题，也不考虑这样的问题！甚至莎士比亚的同国人也不考虑这样的问题。他的注释家们指责他犯了多少历史错误啊！例如，肥胖的沃伯顿[1]指责他在多少地方美化了历史啊！还有最近一个写《试论莎士比亚》的人，我在他的文章里去寻找我所喜欢研究的问题：“莎士比亚是怎样从谣曲和短篇小说取材来创作戏剧的?”莫非他已经解决了这个问题么？他像注释这位不列颠的索福克勒斯的亚里士多德——霍姆勋爵——一样，简直连想都没有想到这个问题。

那么，我们只略谈一下通常对于他的剧本的分类吧。新近还有一位确实对他的莎士比亚完全有体会的作家[2]，出此妙想：把那个长着灰白的胡须、脸上满是皱纹、眼睛里粘满了眼屎、plentiful lack of wit[3]together with weak hams[4] 诚实的 fishmonger[5] 廷臣——波洛涅斯老儿说成是这位诗人的亚里士多德，提议把他在他那番罗嗦的讲话里飞溅着唾沫说出来的那一系列 Als 和 Cals[6] 当作对一切剧本的分类。我对于这种看法很

---

① 威廉·沃伯顿(William Warburton, 1698—1779)，英国神学家，出版过《莎士比亚评注》。

② 见《关于文学名著的通讯》第二集(Briefe tiber Merkwürdigkeiten der Literatur, 2. Sammlung)，其中包括盖尔斯腾伯克的《试论莎士比亚的作品和天才》一文。——作者原注。

③ 英文：头脑是空空洞洞的。

④ 英文：两腿是摇摇摆摆的。

⑤ 英文：卖鱼的贩子。

⑥ 英文：胡说八道。

怀疑。莎士比亚的确有这种手法:最喜欢把用在上百的场合、对一切都适合、同时又对任何一个场合都不很适合的空洞的 *locos communes*[①]、道德教训和分类放在孩子和傻子的嘴里;英国人已经有了搜集莎士比亚智慧的一些新 *Stobaei* 和 *Florilegii* 或者 *Cornu copiae*[②],我们德国人,感谢上帝,据说新近也已经有了——像波洛涅斯和郎斯洛特[③]、阿莱坤[④]和弄臣、痴呆的理查[⑤]或者傲慢自大的骑士国王[⑥],这类人一定最喜欢这类的书,因为莎士比亚的戏剧中任何一个健全的人物,除了十分必要的话以外,决不多讲;然而,我对于这一点还是表示怀疑。波洛涅斯在这里大概只应该是一个把云彩认成骆驼、把骆驼认成低音提琴的、返老还童的孩子,他在年轻的时候也曾经一度扮演过裘力斯·凯撒,是个好学演员,被勃鲁托斯杀死了,他很明白

why day is day, night night and time is time[⑦],

所以他在这里也是在玩弄戏剧名词的游戏。——谁又肯信赖这些话呢?换句话说,通过把莎士比亚的戏剧分成 Tragedy(悲剧)、Comedy(喜剧)、History(历史剧)、Pastoral(田园剧)、Tragical-Historical(历史悲剧)、Historical-Pastoral(田园史剧)、Pastoral-Comical(田园喜剧)和 Comical-Historical-Pasto-

---

① 拉丁文:口头禅。

② 拉丁文:*Stobaei*, *Florilegii* 和 *Cornu copiae* 都是"文选"、"菁华录"之类的东西。

③ 郎斯洛特·高汲是《威尼斯商人》中的小丑。

④ 阿莱坤或哈莱坤:丑角。

⑤ 指理查二世。

⑥ 指亨利五世。

⑦ 英文:白昼何以为白昼,黑夜何以为黑夜。引自《哈姆莱特》,第二幕,第二场。,

ral(历史田园喜剧)这种分类法,人们究竟能说明什么呢?如果我们把这些Clas再混合一百次,我们终究能说明什么呢?莎士比亚任何一个剧本毕竟不是、而且也不应该是希腊Tragedy、Comedy和Pastoral。他的每个剧本都是广义的History,这种History当然不久便在不同程度上渲染上Tragedy、Comedy等等的色调——但是,颜色虽然呈现出这样无穷无尽的差异,每个剧本本质上是什么,最后仍然是什么,而且必然如此,——它是:为了造成对中古时代的幻觉而上演的历史、英雄行动和国家大事!或者(除了少数真正Plays和Divertissements以外)一件世界大事里的、一个人的命运里的一个完整的、有长度的事件。

这位历史和世界灵魂的伟大创作者也日益陈旧了,有一种越来越使人悲哀、越来越意义重大的想法:既然各个时代的语言、习俗和族类都像秋天的叶子一样枯萎零落,我们现在离开这一片骑士精神的伟大废墟已经如此遥远,以致连那位使莎士比亚复活、在他的坟墓上作护墓天使的盖里克[1]都不得不对他作那样多的变动、删节、割裂。也许不久就有这样一天到来:一切都变得非常模糊了,人们的艺术倾向改变了,他的戏剧也变得完全不能活生生地在舞台上演出,成为一尊巨像、一座金字塔的残余,人人都惊讶地观赏它,但是谁都不理解它!幸而,我生活在一个还能够理解他的时代;我的朋友啊[2]!你在读这篇文章时,会认识自己,意识到自己的力量,我曾不只一次在他的圣像前面拥抱过你,在这个时代,你还能怀有这样一个甜蜜的、配得上你的才华的梦想:从我们的骑士时代取材,用我们的语言,为我们的变质如此之甚的祖国建造起他的纪念碑!我羡慕你有这样一

① 盖里克(David Garrick, 1717—1779),英国演员,以表演莎士比亚戏剧出名。

② 指青年歌德。

个梦想,希望你不放松你为德国进行的崇高活动,一直到胜利的花环高悬其上为止。即使你以后也看到,你的建筑物下面的地基动摇了,无知的群氓在四周静立不动,目瞪口呆地望着或者表示讥笑,永久的金字塔不能重新唤醒古埃及的精灵,——你的作品也将要存在下去,一个忠实的后代人将要探访你的坟墓,用虔诚的手给你写上几乎可以概括世界上一切伟大人物的生平的话:

*Voluit! Quiescit!*①



① 拉丁文:他愿意这样!现在他安息了!

论素朴的诗与感伤的诗（节译）

席勒　著

曹葆华　译

译者附识　这篇论文是席勒最重要的美学著作之一。它开始写于1794年秋天，完成于1796年1月。它最初是分成几个部分在《时代》上发表的，各有独立的标题：《论素朴》、《感伤的诗人》、《关于素朴诗人和感伤诗人的结论。附关于人们的一个突出差别的若干意见》。

席勒的这篇论文具有着广泛的理论意义，因为作家在这里把自己对于近代艺术特征的观察作了一个概括，并且企图通过它来说明自己的艺术方法的特点。

这篇论文的基本内容是把两种艺术创作原则加以对比：一种是古代诗人的"素朴的"现实主义，他们不知道现实与理想的分裂；一种是近代作家、即席勒称为的"感伤的"作家的创作方法，他们不满意于现存的事物，把理想同现实对立起来。近代的"感伤的"诗人，如果集中注意的是现实本身，把它看作是"他的不快意的对象"，他可能就是讽刺的诗人，如果理想的描绘在他那里占了优势，他可能就是哀歌的诗人。或者企图人为地消除现实和理想的矛盾，那就会力求采用牧歌的体裁。

按照席勒的说法，古代的艺术是"自然本身"，"素朴的诗……

以现实性胜过感伤的诗人";近代的艺术也有着各种优点,——"观念的自由力量会帮助感伤的诗人"。前者优美多姿,以感性的形象来描绘"现实的自然",后者具有更高程度的精神成熟性、思想性。未来的艺术将是古代诗歌与"感伤"作品的综合,兼具有前者和后者两方面的优点。

在席勒的一切理论著作中,这篇论文是与这位伟大德国作家的创作实践——他后期的戏剧——联系得最密切的。正是在这里,在他的最成熟的艺术创作中,诗人指出了克服资产阶级现实生活的悲剧矛盾的途径,至于这些矛盾的实质,席勒在他的优秀的哲学美学著作中比他大多数的同时代人有了更深刻的洞察。

这里的译文是根据美国费城科勒尔出版社的《席勒全集》英文本并参照苏联国家文学出版社的《席勒文集》俄文本和英国《本斯丛书》中的《席勒美学和哲学文集》英文本翻译出来的,并请王久兴同志根据德意志民主共和国莱比锡国营安迪生·尼克索印刷所出版的《席勒选集三卷集》校阅了一遍。文中的小标题英俄译本都没有,而是按照德文本补上的。

感伤的诗人

诗的天才的两种表现方式:模仿现实和表现理想

我已经说过,诗人或者是自然,或者寻求自然。前者使他成为素朴的诗人,后者使他成为感伤的诗人。本文就来试行阐明这个原则。

诗的精神是不朽的,它决不会从人性中消失;它只能同人性

本身一起消失，或者是同人的感受的能力一起消失。虽然想象力和理解力的自由使人离开自然的素朴、真实和必然性，但是不仅那通达自然的道路永远向他敞开着，而且有一种不可摧毁的强大的冲动——道德的冲动——不断地促使他回到自然；诗的能力正是同这种冲动有着最密切的关系。因此，当自然的素朴消失的时候，诗的能力并不会丧失，它只是在另一个方向下发生作用。

甚至现在，自然还是燃点和温暖诗的精神的唯一的火焰。诗的精神只是从自然才获得它的全部力量；在追求文明的人身上，它也只是对自然说话。表现诗的精神的活动的其他任何方式，都是和诗的精神格格不入的。因此，我们顺便可以说，把诗的名称应用到任何一部所谓机智的作品上面，是不正确的，虽然法国文学所享有的声誉使我们长时期来把它们列入这一类中。我重说一遍，甚至现在，在人类文明当前的情况下，能够强烈地激起诗的精神的仍然是自然，只是它同自然的关系跟以前不同而已。

只要人继续是纯粹的(当然不是粗糙的)自然，他就会作为一个不可分割的感性的统一体、一个谐和的整体发生作用。感觉和理智，接受的能力和主动的能力，在实现它们的功能上还没有互相分离，更是没有彼此对抗。他的感觉不是偶然事件的没有定形的游戏，他的思想不是想象力的毫无意义的游戏。他的感觉是*印象的必然的结果*，他的思想是从事物的现实产生的。如果人踏上文明的道路，如果艺术开始陶冶他，他的感觉的谐和就消失不见了，他就只能力求达到道德的统一，并且作为道德的统一来表现自己。他的感觉和思想的一致，以前在他的感性状态中是一个实际，现在只是作为一个*观念*存在着；这种一致不再存在于他的身上，而是存在于他的身外，不是作为他的存在的一

种实际而存在着，而是作为首先必须加以实现的一个思想而存在着。诗的概念不过是意味着给予人性以最完满的表现而已。如果我们把诗的概念应用到上述的两种状态上，我们就会发现：在自然的素朴状态中，由于人以自己的一切能力作为一个和谐的统一体发生作用，他的全部天性因而表现在外在的生活中，所以诗人的作用就必然是尽可能完美地模仿现实；在文明的状态中，由于人的天性的和谐活动仅仅是一个观念，所以诗人的作用就必然是把现实提高到理想，或者换句话说，就是表现或显示理想。事实上，这是诗的天才借以表现自己的仅有的两个可能的方式。它们显然是极不相同的，但是有一个把它们都包括了的更高的观念，而且毫不奇怪，这个观念是和人性的观念一致的。

这里不是阐述这个意见的地方，——只有在专门的论文里才能把它加以充分的说明。不过，任何人只要知道依据古代诗人和近代诗人的精神，而不是仅仅依据偶然的形式，把他们加以对比①，就会相信它是正确的。在古代诗人那里，打动我们的是自然，是感性的真实，是活生生的现实；在近代诗人那里，打动我们的是观念。

文化人与自然人的对比

近代诗人所走的道路，就是人作为个人和集体都必须走的道路。自然使人成为整体，艺术则把人分而为二；理想又使人恢

---

① 指出下面一点也许不是多余的：如果把近代诗人拿来和古代诗人比较，我们就不仅应该注意到时间的差别，也应该注意到风格的差别。甚至在近时，而且在最近期间，我们也看到多种多样的素朴的诗，虽然不是完全纯粹的；在古代罗马诗人中，甚至在希腊诗人中，也不是没有感伤的诗的，不仅在同一个诗人身上，而且也在同一部作品中，也往往发现这两类的诗结合在一起，例如，在《少年维特之烦恼》中就是这样，正是这种性质的作品才常常使人最受感动。——作者原注。

复到整体，但是，由于理想是人决不会达到的无限的东西，所以文化人决不会在自己的种类中变成完全的，至于自然人却可以在自己的种类中变成完全的。因此，如果我们考虑到这两类人对各自的种类所处的关系以及他们的最大发展限度，那末前一类人就比后一类人更不完全得不知多少。相反地，如果我们比较的是这两个种类，那末我们就会发现人凭借自然去努力实现的理想的目标，是大大高于人实际上凭借文化去实现的目标。自然人是从绝对达到有限而获得他的价值，文化人是从不断接近无限的伟大而获得他的价值。由于只是后者才有等级，并且才有进步，所以遵循文化道路的人的相对价值是决不能确实地加以决定的；虽然从事于文化的人，如果单独来看，比起自然在其身上发生完美作用的那类人来，一定居于不利的地位。但是，人类的最终目标只有依靠进步才能够达到，而自然人除了走上文化的道路，是不能够取得进步的，所以只要考虑到最终目标，哪一方面占着优势，就十分明显了。

我们在这里关于两种人所讲的话，都可以同样地应用到相应的两类诗人身上。

古代诗人和近代诗人的素朴形式和感伤形式

因此，古代诗人和近代诗人——素朴的诗人和感伤的诗人——或者是简直不能加以比较，或者是只能在一个更高的普遍概念之下加以比较（实际上是有这样的概念的）。事实上，如果我们首先从古代诗人的作品中抽出一个片面的诗的定义，那末把他们同近代诗人比较，并且贬抑后者，是最容易不过的了，也是最浅薄不过的了。如果我们仅仅把在单纯的自然人身上始终产生同样作用的东西叫作诗，那就必然不把这个名称给予我

们近代诗人们的最崇高和最特殊的作品了。因为他们是特别向受艺术陶冶的文化人讲话,而对于单纯的自然人是没有什么可说的。[①] 对于心灵没有准备从现实世界进到观念王国的人来说,最丰富的内容不过是空洞的外表,最高的诗的飞跃只是十足的夸张。没有一个有理性的人会想到把近代诗人拿来同荷马并列一起,摆在荷马成为真正伟大诗人的地方;像已曾尝试过的一样尊称密尔顿或克罗卜史托克是近代的荷马,这是十分滑稽的。另一方面,没有一个古代诗人,连荷马也包括在内,能够在近代诗人十分卓越的地方同他们较量一番。我要说,古代诗人的力量是建立在有限物的艺术上面,而近代诗人的力量则建立在无限物的艺术上面。

古代艺术家的力量(因为这里所讲的关于诗人的话,除了一些当然的保留条件之外,可以同样地应用到一般艺术家身上)是建立在有限上面。这个事实可以说明古代造形艺术对于我们时代的造形艺术仍然具有显著的优越性,而近代诗歌和近代造形艺术对于古代这两种艺术则处于较低一等的关系。一个仅仅为了眼睛创造的作品,可以在有限中找到自己的完美;一个为了想象力创造的作品,可以通过无限获得自己的完美。在造形艺术中,近代艺术家的观念上的优越对于他没有多大帮助;他在这里

---

① 莫里哀以素朴诗人的资格也许有权利让他的婢女来决定他的喜剧中应该保留什么和应该删除什么;如果法国戏剧的大师们偶而对他们的悲剧也进行同样的试验,那就最好不过了。但是我决不劝人把克罗卜史托克的颂歌,或者《米赛亚》、《失乐园》、《智者纳旦》和其他许多作品中最优美的段落拿来进行同样的试验。可是我有什么可说呢?这种试验的确已经进行了,莫里哀的婢女在我们的杂志上,在哲学和文学的年岁上,在游记上,对于诗歌、艺术等等都胡乱地作了批评,但是这些批评一从法国土壤移植到德国土壤,或者从莫里哀婢女的坐谈室迁移到德国批评家的仆役室的时候,就变得更加荒谬可笑了。——作者原注。

不得不以精确测定的空间来限制他的想象力所产生的形象，并且在古代艺术家占有确实优势的领域中同他们比较力量。在诗的作品中情形就不同了。如果古代诗人以素朴的形式，以从感觉上描绘的具体的对象占有上风，那末近代诗人则以丰富的内容，以超出造形艺术和感性表现的界限的对象，总之，以称为艺术作品的精神的东西胜过了古代诗人。

素朴诗人相同的感受方式或感伤诗人不同的感受方式

因为素朴的诗人除了素朴的自然和感觉以外，再没有其他的范本，只限于模仿现实，所以他对于自己的对象只能有单一的关系，因而在处理上是没有选择余地的。素朴的诗所给予我们的不同程度的印象(假定我们抛开一切在这里属于内容的东西，而只把印象当作诗的处理的纯粹成果)取决于同一性质的感觉的相异程度；甚至外在形式的差别也不能引起审美印象的性质的任何改变。形式可以是抒情的或史诗的，戏剧的或描述的，我们的感动可以强烈些或微弱些，但是(假定我们抛开题材不谈)这种感动在性质上是完全一样的。我们的感情是始终不变的，完全由一种要素所构成；所以我们在组织成分中看不出有什么差别。甚至语言的差异和时代的不同在这方面也没有任何影响，因为因果的这种绝对的统一是素朴的诗的特点。

关于感伤的诗人，情况就不同了。这种诗人沉思事物在他身上所产生的印象；他的心灵中所引起的和他在我们心灵中所引起的感情，都是以他的这种沉思为基础。对象是联系着观念而考察的，它的诗的印象就是以同观念的这种关系为基础。因此，感伤的诗人经常打交道的是两个互相冲突的感觉和印象，是当作有限看的现实，和当作无限看的他的观念。他所引起的混

合感情总是证实这种源泉的双重性①。既然这里包含着不止一个原则,所以问题是,哪一个在诗人的感情中和他所创造的形象中占着优势,从而可能有处理的差别。于是发生这个问题:诗人着重的是现实还是理想?他是想把前者当作厌恶的对象来处理,还是把后者当作喜爱的对象来处理?因此,他的描述不是讽刺的,便是哀歌的(就这个用语的广义而言,往后将加以说明);每个感伤的诗人都将依属于这两种感受中的一种。

讽 刺 诗

讽刺诗的两种可能处理方式

我们称呼一个诗人为讽刺诗人,如果他是把同自然的隔离和现实与理想的矛盾作为他的题材(在对心灵的作用上两者都是同样的)。根据他的灵感来自意志的领域或者来自理解力的领域,他可以用严肃和热情的方式来描写,或者用戏谑和愉快的方式来描述。前一种讽刺我们称之为惩罚的或凄厉的讽刺,后一种讽刺我们称之为戏谑的讽刺。

严格地说,诗的目的不论同惩罚的调子或娱乐的调子都是不相容的。前者对游戏来说太严肃了,而游戏始终应当是诗的特性;后者对严肃来说太轻浮了,而严肃是一切诗的游戏的基

---

① 任何人只要注意到素朴的诗在他身上产生的印象,并且能够把内容所引起的兴趣分开,他就会发现这种印象是愉快的、纯洁的和平静的,即使作品的题材是极其悲惨的。——在感伤的诗中,印象总多少是严肃和紧张的。这是因为在素朴形式的诗中,不论它的题材如何,我们总是从真实中,从对象活生生地存在于我们的想象中获得快乐的,并且除了真实以外我们是不寻求别的东西的;至于在感伤的诗中。我们必须把想象力的表象和理性的概念结合在一起,并且在两种全然不同的心境中摇摆不定。——作者原注。

础。道德的矛盾必然使我们的心灵感到兴趣，从而就使精神丧失它的自由。然而一切个人的兴趣，一切同个人需求的关系，都是应该从诗的感动中驱逐出去。相反地，智力的矛盾并不使心灵激动，不过诗人所处理的是心灵的最高兴趣——自然和理想。因此，他的重要任务之一就是：在凄厉的讽刺中不要破坏诗的形式，而它的本质是自由的游戏；在嬉戏的讽刺中不要失掉诗的内容，而它永远应当是无限的。这个任务只能用一个办法来解决：使惩罚的讽刺具有崇高的性质而获得诗的自由，使嬉戏的讽刺把题材当作美来处理而获得诗的实质。

凄厉的讽刺诗

在讽刺中，不完满的现实是和作为最高现实的理想对立的。如果诗人知道如何在读者的心中激起理想，那就没有必要用字句来特别表现理想；诗人应当知道如何激起理想，否则他就不会产生任何诗的效果。因此，在这里现实就是厌恶的必要对象；但最重要的是，这种厌恶本身应当来自和现实对立的理想。这种厌恶也许来自纯粹感性的源泉，并且建立在同现实冲突的需要上面。其实我们对于世界往往感到一种道德的愤怒，而世界对我们的倾向的反抗又使我们感到痛恨。平凡的讽刺作家所利用的正是这种物质的利益；由于他的确能用这种办法打动我们的心，他就以为他控制了我们的感情，并且是激情的大师。然而来自这类源泉的激情，都是不值得诗人描写的，因为诗只应该通过观念来感动我们，并且只应该通过理性来进入我们的心。这种不纯洁的和物质的激情，总是在心灵感到过分苦痛和烦恼的时候显现出来，而真正诗的激情则是通过强烈的主动性，通过在感动时也发生的心灵自由，才可以认得出来。如果感动是从理想同现实的对立产生的，那末理想的崇高性质就会消除一切狭隘

的感情,而我们心灵中所充满的观念的伟大就会把我们提高到经验的限制之上。因此,在表现令人反感的现实的时候,主要的就是使必然性成为诗人或散文家描述这种现实的根据,就是他必须懂得如何安排心灵来接受观念。倘若我们在批评中站在很高的地方,那末对象的卑微和庸俗就无关紧要了。当历史学家塔西佗向我们描述一世纪罗马人的堕落的时候,他是从崇高的精神俯看这个卑劣现象的,而且我们心中之产生真正诗的情感,是因为他从之向下俯视的并且能把我们提高到的高度,使他的对象具有这个卑劣的外观。

因此,凄厉的讽刺在任何时候都一定是从深深渗透着理想的心灵产生的。只有趋向谐和的主要的冲动才能够产生对道德矛盾的深刻感觉和对道德邪恶的强烈愤怒,这两者曾经大大激动了裘维纳尔、琉坎、但丁、斯威夫特、杨格、卢梭、哈勒尔和其他的人。如果不是偶然的原因在早年时期使他们的心灵转到别的方向,这些诗人是会在柔和和动人的诗的形式方面取得同样成就的;事实上,其中有一些人曾经成功地尝试过这些诗的形式。我刚才提到的这些诗人,或者生活在颓废的时代,并眼看到了令人可怕的道德败坏情况,或者亲身遭遇了种种不幸,使他们的灵魂充满了悲痛。哲学的头脑,在以无情的严厉态度把假象和本质分隔开来,渗透到事物的深处的时候,就倾向于卢梭、哈勒尔和其他的人在描述现象上所采用的冷酷的严峻精神。但是,这些总是发生限制作用的外在的和偶然的影响,最多只决定热情所采取的方向,而不能给热情提供材料。本质应当永远保持不变;不受一切外界的刺激;并且应当从对理想的热烈冲动中产生出来,这种冲动就是讽刺的诗以及一般感伤的诗所必须具有的唯一真正的素质。

嬉戏的讽刺诗

如果凄厉的讽刺只是适合于高尚的灵魂，那末嬉戏的讽刺只能由一颗优美的心来完成。前者之免于轻浮是由于题材的严肃性质；但是后者由于处理道德上无关重要的题材，就必然采用轻浮的形式，就会丧失诗的全部尊严，如果形式不使内容高尚起来，如果诗人的个人价值不能补偿题材的卑微低下。只有优美的心才能摆脱它的活动的任何外在的对象，从它的一切表现中十分完美地显示出它自己的形象。一个崇高的性格，只是在对感官抵抗的单独胜利中，只是在情感和行动的瞬间的昂扬中，才能表现出自己来。相反地，在一个优美的心中，理想像自然一样发生作用，则始终如一地发生作用，因而可以在一种宁静的状态中把自己表现出来。大海只有在波涛汹涌的时候才显得是雄伟的，清澈的小溪只是在静静地流着的时候才是最优美的。

从这个观点来看悲剧和喜剧

有好几次人们争论道：哪个更高些，悲剧还是喜剧？如果问题仅仅是关于它们各自的题材，那末悲剧无疑是占优势的。但是，如果我们想确定哪一剧种需要更重要的性格，那末我们恐怕就要赞成喜剧了。在悲剧中，题材本身就可以起很大的作用；在喜剧中，题材是无关紧要的，诗人几乎要担负起一切的工作。因为在趣味判断中题材从不被重视，所以这两种艺术作品的审美价值就和它们的题材的重要性成反比例了。

悲剧诗人是被题材支持的，相反地，喜剧诗人必须以自己的个人力量来维持自己题材的审美性质。前者可以展翅飞翔，这并不是一件难事；后者必须始终如一，必须经常处于崇高的艺术境界而且舒适自在，可是悲剧诗人必须纵身一跳才能进人这个境界。这正是优美的性格和崇高的性格的区别所在。优美的性

格已经包含着一切的伟大形式，这些伟大的形式是自由自在地从它的本性中流露出来；实际上，它在自己进程的每个点上好像是一个无限的力量。崇高的性格可以通过紧张的努力达到各种各样的伟大，它可以凭借意志的力量使自己超出任何状态的限制。崇高的性格只是断断续续地自由的，并且要经过努力；优美的性格永远是自由的，而且一点也不费力。

喜剧的卓越任务是在我们身上产生和维护这种心灵自由；悲剧的使命是通过审美的方式在这种心灵自由被激烈的热情破坏了的时候帮助把它恢复起来。在悲剧中，心灵的自由不得不以人为的方式并且像作实验似地停止下来，因为悲剧正是在恢复精神的自由上面显示出自己的伟大力量；相反地，在喜剧中必须注意使精神的自由不受到扰乱。因此，悲剧诗人总是实际地处理自己的题材，喜剧诗人总是理论地处理自己的题材，纵然前者(例如，莱辛在他的《纳旦》中)有时候异想天开地要为自己的作品选用一个理论的题材，后者要为自己的作品选用一个实际的题材。使一个作品成为悲剧或喜剧的，并不是从之取得题材的领域，而是诗人向之提出题材来的论坛。悲剧诗人决不应该迷醉于平静的推理，而是应该经常使心灵感到兴趣；喜剧诗人应当避免激情，并且应当永远接受智力。前者以不断激起热情来显示自己的艺术，后者以不断压抑热情来显示自己的艺术。不用说，一类诗人的题材愈具有抽象的性质，另一类诗人的题材越具有激情的性质，两者的艺术就愈伟大①。因此，如果悲剧是从

① 《智者纳旦》的情况并不是如此，因为题材的冷漠性质在整个作品中散播了一种冰冷的气氛。但是莱辛知道他不是在写悲剧，他在这里只是忘记了他自己的剧作规则：没有一个诗人有权为了悲剧目的以外的其他目的而运用悲剧形式。如果不作根本的修改，就不可能把这篇剧诗改变为一出好的悲剧。但是，如果进行少数偶然的修改，这部作品是可以改变成一部好的喜剧的。为了后一目的就必须牺牲激情的部分，为了前一目的就必须牺牲推理的部分；但是这篇诗的美取决于这些特色，就不必说了。——作者原注。

更重要的起点出发，那末我们必须承认，另一方面，喜剧是趋向于更重要的目标；如果这一目标能够达到的话，那就使一切悲剧成为多余的和不可能的东西。喜剧的目的是和人必须力求达到的最高的目的一致的，这就是使他自己从一切剧烈热情中解放出来，对自己的周围和自己的存在给予明晰和冷静的观察，到处都看偶然的事件而不看注定的命运，嘲笑种种荒谬的事物，而对人的邪恶既不哭泣也不震怒。

从琉坎到伏尔泰的讽刺诗举例

在诗的描绘中，正如在现实生活中一样，想象力的轻捷，才能的活泼，嬉戏的温良，往往同心灵的优美混淆起来，因为公众的趣味几乎没有超越可悦的事物之上，所以这种机智的作家就容易把很难获得的光荣夺取到手。但是有一种决不会错误的方法，可以把天性的敏捷同理想的柔和区分开来，把气质上的美德同性格上的真正道德区分开来；我们让这两种都由庄严和伟大的对象来考验一番。这种情况下，机智的天才必然要降低到平凡的地步，气质上的美德也必然要降低到物质的范围；相反地，真正优美的心灵必然要上升到感情的崇高领域。

只要琉坎仅仅惩责荒谬的东西，就象在他的《愿望》、《拉庇泰》、《悲惨的丘必特》等作品中那样，他就只是一个滑稽家，凭他的戏谑的幽默使我们开心而已。但是，在他的《尼格里努斯》、《提蒙》和《亚力山大》的许多段落中，他却是一个迥然不同的人，因为在那里他的讽刺是针对着道德堕落的。在他的《尼格里努斯》中他是这样开始描述当时罗马的令人愤激的景象的：“不幸者啊，你为什么离开了希腊、太阳的光芒和自由的

幸福生活呢？你为什么来到这里，置身在这种堂皇的奴役、恭敬的侍候和豪华的飨宴、造谣中伤者、阿谀奉迎者、暗地下毒者、孤儿劫夺者和虚伪的朋友的混乱状态中呢?”在这些或者相似的场合下，应该显示出情感的高度的严肃，这种严肃是一切要求具有诗的性质的游戏的基础。甚至在疏坎和阿里斯托芬用以讥刺苏格拉底的那种恶意的笑谈下面，也可以看出有一种严肃的理性，它为真理向诡辩报仇，并且为那不是轻常明显表现出的理想进行斗争。琉坎在他的《狄阿革涅斯》和《得蒙那克》中证明了这个性格是丝毫没有可疑的余地的。在近代作家当中，塞万提斯在他的《堂·吉诃德》中不论任何场合都是在描绘多么严肃和优美的性格啊！那创造了一个汤姆·琼斯和一个苏斐亚的诗人的头脑中一定是充满着多么宏伟的理想啊！只要滑稽家姚里克一高兴的时候，他就会多么庄严和强有力地打动我们的心啊！在我们自己的维兰那里，我也发现了这种情感的严肃性；就连他的幽默的任性活动也是由他的心灵的优雅所提高和鼓舞的；这甚至对他的诗的节奏也发生影响；只要他愿意的时候，他也不缺乏灵活的力量把我们提高到美和思想的最高峰。

对于伏尔泰的讽刺就不能作这样的判断。毫无疑问，就他的情况来说，他有时候用来激起我们的诗的感动的，也正是自然的真实和素朴，不管是因为他在他的素朴性格之一中真正达到了理想，就像在他的《天真汉》中那样，还是因为他寻求自然和替自然报仇，就象在他的《老实人》[1]中那样。在不发生这两种情

---

[1] 《天真汉》(1767年)与《老实人或乐观主义》(1759年)是伏尔泰的两部哲学小说。

形的地方，他也可以拿他的机智来娱乐我们，但是他不会以他的诗来打动我们的心。他的讥笑没有严肃的基础，因而使我们对他的作为诗人的职业感到怀疑。我们到处遇到的都是他的理智；而不是他的感情。在这种轻快的外貌下面我们看不到理想，在他的运动中恐怕不会有确定的东西。他的外表形式的非常多样化，并不能证明他的心灵的内部充实，而倒是证明了与此相反的情形，因为纵然有这一切形式，他却不曾发现一个形式，能够用来表现他的心灵。我们似乎有理由料想，正是心灵的贫乏决定了这个丰富的天才采取讽刺这一形式。倘若不是这样，他早就应当在他的途程的某一点上离开这个狭窄的轨道了。但是，不论题材如何形形色色，也不论外在形式如何多种多样，我们总看到内在形式永远不鲜明，贫弱，千篇一律。因此尽管他出版了许多卷著作，却没有在自己的心灵里把人性的领域巡视一遍，而这是前面提到的那些讽刺作家曾经出色地完成了而令我们感到高兴的。

哀歌诗

以奥维德到歌德的诗作为例说明狭义的哀歌诗的本质

如果一个诗人拿自然和艺术对立，拿理想和现实对立，使自然和理想的描绘占主导的地位，而它所引起的愉快成为主要的感情，这样的诗人我称之为*哀歌诗人*。正如讽刺有两种，哀歌也有两种。或者是自然和理想成为悲伤的对象，当自然丧失了，而理想被表现为不可企及的时候；或者是自然和理想成为欢乐的对象，当两者被表现为现实的时候。前者是狭义的*哀歌*；后者是

广义的牧歌。①

奥 维 德

正如凄厉的讽刺中的愤怒和嬉笑的讽刺中的嘲弄一样,哀歌中的悲哀是从理想所引起的热情产生的。完全由于这点,哀歌才获得自己的诗的价值,而这类诗作的其他任何源泉都完全不配有诗的尊严。哀歌诗人寻求自然,但是从它的美中,不仅仅从它的可悦中;从它和理想的一致中,不仅仅从它对感官需要的随时满足中。因欢乐丧失而感到的悲哀,因黄金时代在世界上的消失而发生的忧怨,因青春、爱情等等的幸福一去不复返而产生的哀愁,只能够成为哀歌诗的题材,如果这些感觉的平静状态同时能被表现为道德谐和的对象。因此,我不能把奥维德从黑

---

① 我是从此普通流行的更广泛的意义下使用讽刺、哀歌和牧歌这些术语,对于那些更深地思考这个问题的读者,恐怕是用不着说明了。我这样作的本意,并不是想改变过去的研究者已经为讽刺、哀歌和牧歌所规定的界限;我只是想探讨一下作为这三类诗的特征的情感的性质;大家知道,这些情感是不能限定在那些狭窄范围内的。哀歌的情感不仅可以由专门称为哀歌的诗作激发起来;戏剧的人和史诗诗人也可以在我们身上产生这种效果。在《救世主》中,在汤姆生的《四季》中,在《失乐园》中,在《解放了的耶路撒冷》中,我们也读到几段描绘,它们经常仅仅是牧歌、哀歌或讽刺所特有的。这也多多少少发生在激情的诗作中,为了公正起见,也许我有必要对那使我把牧歌列入哀歌诗的动机作一番解释,大家要记住,我这里指的是那构成感伤诗的那种牧歌,它的实质是在于拿自然和艺术对立,拿理想和现实对立。即使这种对立诗人没有清楚地表明出来;如果他把未败坏的自然的画面或者完成了的理想的画面呈现在我们面前,他心中必然感到这种对立,他的每一笔触也会透露出这种对立来。即使情况不是如此,他所必须使用的语言也会使我们想起现实和它的界限,文化和它的矫揉造作,因为这种语言带有时代的精神和打上了艺术的烙印;我们自己的心也要把现存的邪恶和纯洁自然的形象加以对比,这种对比会在我们心中引起哀歌情感,纵然诗人原意并不如此。这后一种结果是十分不可避免的,以致古代和近代最优美的素朴诗作所给予有文化的人的那种最高享受,也不会长久地保持纯粹的状态,而迟早会伴有哀歌情感。最后我要指出,我所采用的以及我根据情绪性质的差别而规定的分类,并不是想用来作为安排诗作本身和确定诗的种类的指导原则;其实,甚至在同一诗作中,诗人也没有义务要受同类情感的指导,所以把诗分为不同种类是不能由这样一种偶然的情况来确定,而必须由诗作的形式来确定。——作者原注。

海流放地寄发的那些悲怨的歌认为是诗作，不管它们怎样地令人感动，不管它们包含着如此多的诗的段落。他的悲痛太缺乏活力，太缺乏精神和高贵品质了。他的哀诉表明所缺少的是力量，而不是热情。如果它们不是反映了庸俗灵魂的痕迹，那末它们也反映了被命运蹂躏的高贵灵魂的卑下情调。的确，如果我们记得他所悲叹的是罗马，是奥古斯丁的罗马，那末我们能够宽恕这个快乐的儿子所犯的错误；但是，即使雄伟庄严的罗马，除非想象力使它变得崇高，也只是一个有限的伟大，因而也不配作诗的题材，因为诗被提高到现实的一切之上，只应当悲叹无限的东西。

因此，诗的悲叹的内容决不能是取自外界，而只应该是属于内在的理想的世界；即使悲叹的是现实世界所在发生的损失，那也必须首先把它变成理想的事件。诗人对于题材的处理的确就在于这样使有限的东西变成一种无限的东西。因此，外界题材本身是无关紧要的，因为诗决不能按照它本来的样子加以运用，而是必须按照处理它的方式来赋予它以诗的品格。哀歌诗人寻求的是自然，然而是作为理想的自然，并且看成是完美到自然从来没有在现实中达到过的地步，虽然他把这种完美当作曾经存在过而现在已经消失的东西来悲叹。当莪相向我们歌唱一去不复返的岁月和完全消逝了的英雄，他的想象力早已把那些过去的景象变成了理想，并且把那些英雄变成了天神。对一定损失的感受扩大成了万物无常的观念，深受感动的诗人慑于世界废墟的形象，高高地飞翔到天上，在太阳的行程中看到永恒的象征。

卢 梭

现在让我立即来谈谈近代的哀歌诗人。卢梭，作为诗人或哲学家，只抱着一个目的：不是寻求自然，就是替自然向艺术报仇。随着他的情感寄托在前者或是后者，我们看到他有时候充满了哀歌的感动，有时候被裘维纳尔的讽刺鼓舞起来，有时候像

在他的《朱丽》中一样,进入了牧歌的令人迷醉的领域。他的作品充满了诗的价值,因为它们描述的是理想;只是他不知道如何以诗的方式来处理他的题材。他的严肃的性格始终不让他陷入轻浮,但是另一方面,也不容许他飘飞到诗的游戏的境地。时而被热情所激动,时而被抽象概念所迷醉,他很少达到或者从来没有达到审美的自由,而这种审美的自由是诗人在处理题材上应当坚持的,也是诗人应当给予读者的。或者他被病态的敏感所支配,感到极端的痛苦,或者他的思考力束缚着他的想象,以概念的严格消灭了画面的美妙。这两种性质的相互作用与密切结合构成着一个真正的诗人,而在这个作家身上我们发现这两种性质有了非常高度的发展,他仅仅缺乏一点,那就是,这两种性质应该是在和谐的统一中,他的精神自由应当在他的情感中更加活跃,他的情感力量应当在他的思想中起更大的作用。因此,在他向人类提出的理想中,他过分着重于人性所特有的限制,而对于人性的力量则重视不够;在人性的画面中清楚看得出的是对肉体安息的需要,而不是对道德一致的渴望。由于他的强烈的敏感,为了尽快地结束他内心里所进行的斗争,他宁肯把人带回到枯燥和单调的原始状态中去,而不愿通过彻底完成的文化的谐和来结束这一斗争;他宁肯抑制艺术,而不愿等待它的完成;他宁肯把目标的距离缩短,并且降低理想,以便更加迅速、更加安全地达到它们。

感伤式的处理

在德国的这类诗人当中,我来谈一谈哈勒尔[①]、克莱斯特[②]

---

① 哈勒尔(1708—1777),德国籍的瑞士诗人和博物学家,他的诗作《阿尔卑斯山》当时受到普遍的欢迎。

② 克莱斯特(1777—1811),德国剧作家,诗人和小说家,他的诗作《春天》在当时享有巨大的名声。

和克罗卜史托克。他们的诗作的性质是感伤的;他们是以观念而不是以感性的真实打动我们;这倒不是因为他们本身是自然,而是因为他们懂得怎样激起我们爱好自然的热情。不过,这三位诗人和一切感伤诗人一般所具有的性格,并不阻止他们以其情感的自然素朴在特殊事物中激起我们的灵魂;否则他们就不成其为诗人了。但是,他们的特殊的和主要的性格,并不在于以沉着、素朴和轻快的心情来接受印象,并以同样的方式把这些印象传达给别人。想象不自由主地压倒知觉,智力不由自主地压倒感情;我们闭着眼睛,塞住耳朵,可以埋身在自己的沉思中。如果心灵不静观它自己的活动,不省察它自己的实际发生的内在状况,它是不能接受任何印象的。这样一来,我们决不会占有对象本身,我们只知道诗人的沉思从对象所造成的东西;即使诗人本身是他自己的对象,即使他想把自己的感情向我们描述出来,我们也不是通过直接的启示知道他的状况,而是通过这个状况在诗人自己的心中所引起的沉思才知道的。哈勒尔悲悼他们的妻子的死(每个人都知道这只优美的歌),开始是这样写的:

> 啊,玛丽安娜,如果我要歌唱
> 你的死亡,那该是一只怎样的歌!
> 叹息同话语进行不断的斗争,
> 思想像波浪一个追逐着另一个……

我们发现这个描述是十分真实的;但是我们也感到诗人并没有把他自己的感情传达给我们,他传达给我们的不过是这些感情在他心中所引起的感想。他不能强烈地感动我们,因为他的感情必须大大地冷静下来,才能容许他作它们的旁观者。

哈勒尔的诗作,以及克罗卜史托克的一部分诗作,由于内容

是超感觉的,不能算是素朴的艺术作品。因为他们的诗作的题材不能具有具体的性质,并且不能成为感性知觉的对象,所以如果加以诗的处理,它就一定移置到无限的领域,并且一定成为精神观照的对象。一般来说,只是在这个意义下,才能毫无矛盾地设想有教训诗的可能。因为,让我重复一遍,诗只有两个领域,它必须要么在感觉世界里,要么在理想世界里;它在概念领域或智力领域内是不能繁荣起来的。我承认,直到现在我还没有在古代文学或近代文学中读过一首教训诗,它所处理的概念曾经纯粹地和完全地被个体化或者被理想化。一般讲来——而且这还是在良好的情况下——只要抽象观念占主导地位,两者之间就有交替的变化;想象力本来应当在诗中起支配作用,现在只被允许去侍奉智力。至今还没有出现过这样一首教训诗,在其中思想本身具有着诗的性质,而且从始到终都是如此。

哈 勒 尔

这里关于一般教训诗所讲的话,可以特别地适用于哈勒尔的诗作。思想本身并没有诗意,但是他的写法却带有诗意,这是因为有时候运用了比喻,有时候飞跃到理想。但是后一种品质才使哈勒尔的诗作在哀歌诗中占有一席地位。强有力、深刻和激情上的严肃是这位诗人的特色。他的灵魂被理想燃烧着,他对真理的热爱在阿尔卑斯的平静山谷里寻求那在世界上消失了的天真。他的哀叹的诗句是深深感动人心的;他用一种有力的和几乎是辛辣的讽刺来描述智力和心灵的迷误,并且以强烈的热爱来描绘大自然的美的素朴。但是概念在他的画面中占了优势,而且智力压倒了他的感情。因此,他教训的时候多,描绘的时候少;即使在描绘的时候,他的笔触也是有力多于温柔和可爱。他是伟大、豪放、热烈、崇高;但是他从未达到或者很少达到

美的境界。

克莱斯特

就观念的丰富和心灵的深度而喻，克莱斯特是远不及这位诗人的；但是必须承认，他在优雅方面大概胜过了哈勒尔，——如果我们不像通常一样把一个人的弱点当作另一个人的优点的话。克莱斯特的敏感的灵魂非常喜欢沉醉于乡村的景物和风习中。他急想逃避社会的空虚和喧嚣，在无生命的自然的怀抱中找到他在道德世界上所丧失的和谐与宁静。他的《对安宁的渴求》是多么动人啊！下面这一节诗是多末真实和充满感情啊！——

啊，世界，你是真正生命的坟墓！
我常常隐居到美德的神圣庙堂，
艰苦的斗争使我泪流满面；
青春的热情，胜利的榜样——
一下子擦干了这些纯洁的眼泪。
真正的人一定要远远离开人类！

但是，在他的诗的冲动引导他离开社会关系的狭窄圈子，走入大自然的令人精神焕然的寂寞境界以后，他仍然被他的时代的形象紧紧跟踪着，并且被它的锁链束缚着。他所逃避的东西总是在他的心中；他所寻求的东西永远是在他身外；他决不能驱散他的时代的恶劣影响。虽然他的心十分热烈，他的想象十分活跃，可以通过卓越的描绘赋予智力的无生命的创造物以生命，然而冷冰冰的思想往往扑灭了诗的天才的生气勃勃的创造力，沉思也往往破坏了感情的秘密活动。他的诗是色彩鲜明和光辉夺目的，就像他所歌唱的青天一样。他的想象力是生气勃勃和

积极活跃的;但是,它与其说是丰富的,不如说是善变的,与其说在创造,不如说在游戏,与其说是在收集和结合,不如说是在毫不停息地前进。各个特征迅速而且丰富地连续出现,可是没有结合成一个明显的个性,没有变成一个富有生命的完整的形式。只要他坚持他的抒情诗,只要他描绘农村的景物,我们就忽略了他的缺点,这一半是因为抒情形式具有更大的自由,一半是因为题材的样式较多,可以有较多的选择;此外,还因为我们希望诗人描绘的毋宁是他自己的情感,而不是所描绘的对象本身。但是,当他着手描绘人们和他们的行动,象在《西塞斯》、《巴契斯》和《西尼加》[①]中那样,这个缺点就变得十分明显;因为在这里想象力是局限在一些固定的和必要的界限之内,诗的效果只能从作品的题材中产生出来。在这里他成为贫乏的,乏味的,空虚的和冷冰冰的;这是一个很好的例子,可以警告一切没有得到内心声音的号召就从音乐的诗的领域跳跃到造形的诗的范围的人。汤姆生[②],同一类的天才,也表现出了同样的人类缺点。

克罗卜史托克

在感伤诗人中,尤其是在那些使用哀歌诗体的诗人中,只有很少的近代诗人和更少的古代诗人才能够同我们的克罗卜史托克相比。凡是超出生动的形体的界限和个性的范围以外在理想领域内所能达到的东西,都已经为这位音乐的诗人[③]达到了。

---

① 《西塞斯》和《巴契斯》是史诗,《西尼加》是悲剧的断片。

② 汤姆生(1700—1748),英国诗人,他的诗作《四季》是英国感伤主义的范本。

③ 我采用"音乐的"这一术语,为的是指出诗同音乐和造形艺术的双重关系,如果诗是模仿某一确定的对象,如造形艺术所作的那样,它就被称为是造形的,如果诗像音乐那样,单纯产生情感状态,并不需要确定的对象来达到这个目的,它就被称为音乐的。因此,后一名称不仅仅指诗中那种的确是音乐的成分,而且也指诗不把想象力局限于某一确定的对象可能产生的所有这类的效果:我就是根据这个意义才把克罗卜史托克称为主要是音乐的诗人。——作者原注。

如果我们否认他具有素朴诗人用以描绘他的对象的独特的真实性和生动的强烈性，那末我们事实上对他就太不公道了。在他的许多颂歌中，在他的戏剧作品的若干段落中，以及在他的《救世主》中，他以惊人的真实性和优美的外形表现了他的对象；特别是当他描述的对象是他自己的心灵的时候，他就表现出自己的伟大的天性和可爱的素朴。不过，这个特点并不构成他的力量，这个品质从他的整个诗的领域中是看不到的，不管《救世主》作为音乐的诗是多么宏伟，但是如果当作造形的诗来看，它的缺点就不少了，因为在造形的诗里我们希望看到的是明确的形式。在这部诗里人物也许刻画得充分明确，但是对直觉来说却不是如此。抽象的智力创造了这些人物，而且只有抽象的智力才能够把他们辨别出来。他们是一些抽象观念的极好的例证，然而他们不是个性，不是活生生的形象。想象力是诗人应当向之呼吁的，而且是诗人应当通过明白确定的形式去控制的，可是在这里它被给予了太多的自由去决定这些人和这些天使、这些天神和这些恶魔、这个天堂和这个地狱以什么方式成为感官的对象。我们看到了一般的轮廓，在其中智力不能不想到它们，但是我们看不见确定的界限，在其中想象力应当把它们表现成明确和生动的形态。我关于人物所谈的话，也适用于这部诗中的一切是——或者应当是——生活和行动的东西，不仅在这部作品中如此，而且在克罗卜史托克的戏剧诗中也如此。对智力来说，一切是十分确定的和有界限的（我可以举出他的犹太、他的皮莱特、他的费洛，以及他的同名悲剧的所罗门）；但是对想象力来说，一切是太无形态了，我坦白地说，我认为我们的诗人在这里是完全处在跟他陌生的范围里了。

他的范围永远是理想世界，不论他为他的诗作选择的是什么题材，他却喜于把它导入无限的境地。可以说，他去掉自己所描写的每个东西的肉体，以便把它改变为纯粹的精神，而别的诗

人则把一切精神的东西用肉体包裹起来。我们从他的诗作中所得到的一切享受,几乎都是通过智力的努力而获得的;他在我们身上这样深刻和强烈地激起的感情,都是具有超感觉的来源。于是就有了成为他的作品的特征的这种严肃、这种力量、这种飞翔、这种深度;于是就有了我们读他的作品时所必须体验的不断紧张的心灵状态。没有一个诗人(也许爱德华·杨格[①]除外,他在这一点上要求我们付出更大的劳力,同时却像克罗卜史托克一样不给我们报偿)比克罗卜史托克更不适于作我们爱好的诗人和生活的伴侣,因为他引导我们脱离生活,总是号召我们把头脑武装起来,而不让感官静观外在对象而得到平静和清爽。他的诗神是贞洁的、起感觉的、非实体的,而且像他的宗教一样神圣的,而且我们必须十分钦佩地承认,如果他有时候在他的高处迷失道路,他也决不会掉落下来。我要非常坦白地供认,我总不免要关心这样一些读者的头脑,他们毫不矫饰地把这位诗人的作品作为他们心爱的读物,他们在任何情况下都能适应它们的精神,并且从任何境况都能回到这些作品。我确信,这位诗人的统治权的危险后果在德国是十分明显的[②]。只有在一定的昂扬的心境下,才能享受他和感觉到他;因此,他是青年崇拜的偶像,虽然决不是他们所作的最好的选择。青年总是渴求超出现实的界限,逃避各种形式,打破一切限制,所以他们在这位诗人给他们所展示的无限空间里真是欢天喜地。但是,在青年完全成熟,从理想领域回到一般现实之后,他们对克罗卜史托克的这种热爱就大大消失,然而对这样一个绝无仅有的现象,这样一个非凡

---

① 爱德华·杨格(1683—1763),英国诗人,在他的诗篇《怨诉或夜思》中创造了感伤主义的所谓“墓地诗”的早期典范之一。

② 席勒是指狂飚突进派对克罗卜史托克的崇拜,尤其是所谓的哥廷根联盟的代表们对他的崇拜。

的天才，这样一个高贵的灵魂的尊敬却是决不会减少的，——德国人由于他的伟大的功绩是特别要向他表示尊敬的。

我曾经称呼这位诗人是伟大的哀歌诗人，恐怕没有必要来证明这一判断了。他具有各种起决定作用的力量，他在感伤诗整个领域里是一位大师，他有时候以最崇高的激情来打动我们的灵魂，有时候以温柔和魅惑人的感情来安慰我们的心。但是，他压倒一切地倾向于高度的精神的悲哀；不论他的七弦琴的声音怎样崇高，他的琵琶的柔和的音调听起来却总是更真实、更深刻、更动人。我要请一切心灵纯洁的读者来作证：他们是不是乐于放弃《救世主》中的一切的大胆和力量、一切的虚构、一切华丽的描写、一切滔滔不绝的雄辩，以及我们的诗人最擅长的一切迷人的比喻，而不愿丢掉那在《艾伯尔特哀歌》中、在雄伟的诗作《巴达留斯》中、在《早先的坟墓》、《夏夜》、《屈黎西湖》中、以及在其他几篇这样的诗作中所洋溢着的温柔的情感。所以，虽然《救世主》作为动作的描述，作为史诗，不令我满意，可是作为哀歌感情与理想描绘的珠宝，我仍然是很珍爱的。

在讲完这个题目以前，我也许应该想到乌兹、丹尼斯、盖斯纳尔（在他的《阿贝尔之死》中）、亚可比、盖斯坦布尔、何尔蒂、德·戈斯金克[①]以及这一类的其他几个人的功绩，他们大家都

---

① 席勒在这里列举了许多第二流的作家，他们在当时都享有颇大的名声。乌兹（1720—1796），诗人，他的长诗《辩神论》给青年席勒留下了强烈的印象。丹尼斯（1729—1800），诗人，模仿克罗卜史托克，翻译了《莪相》，著有感伤主义的长诗《弹唱诗人西涅德之歌》。盖斯纳尔（1730—1788），瑞士诗人和画家，欧洲罗可可式艺术的最大代表之一，他的感伤主义的《牧歌》在18世纪的德法等国享有盛名，席勒在这里提到他的散文诗《阿贝尔之死》。亚可比（1740—1814），诗人，《伊里斯》杂志的主编。盖斯坦布尔（1737—1823），诗人和剧作家，他的悲剧《乌歌尼诺》在狂飚突进派文学的形式上发生过影响。何尔蒂（1748—1775年），哥廷根联邦最著名的抒情诗人，主要写有哀歌性质的作品。戈斯金克（1748—1807），哀歌诗人。

以观念的力量来感动我们,并且创造了我们所认为的感伤诗。不过,我的目的并不是写德国诗的历史,而只是从我国文学中引用几个例子来证明我的一般论点。我的愿意是想指出古代诗人和近代诗人、即素朴的诗人和感伤的诗人借以达到同一目标的不同道路,表明前者是通过自然个体和生动的感性对象来感动我们,而后者则是凭借观念和高度的精神事物发生同样强烈然而不那样广泛的影响。

素朴式的处理:歌德

我们从前面的例子已经看出感伤诗人如何处理自然的题材;现在我们很想知道素朴的诗人如何处理感伤一类的题材。这个课题看来是完全新的和特别困难的,因为在古代素朴的世界里没有这样的材料,而在近代世界里则找不到写这种材料的诗人。不过,天才给自己提出了这个课题,并且非常恰当地解决了。一个人物以热烈的感情拥抱一个理想,并且逃避现实,以便追求非现实的无限;他不断地在他身外寻求他永远在他自己的天性中所破坏的东西;他觉得他自己的梦想才是唯一现实的东西,他自己的经验无非是永久的束缚;他把自己的存在看作是束缚,应当把它粉碎,以便深入绝对的现实;——一个感伤性格的这种危险的极端,曾经成为一个诗人的题材,自然在这个诗人身上比在其他任何人身上更加忠实和纯洁地发生作用,这个诗人比其他任何近代诗人更少离开事物的感性的真实。

有趣味的是看到,凡是滋养感伤性格的东西是以怎样愉快的本能聚集在维特身上:狂热然而不幸的爱情,对自然美的敏

感，宗教的情操，哲学沉思的精神，最后，为了不忘掉任何一点，还有我相的阴暗、混沌和忧郁的世界。如果再加上，外部世界在这个苦痛的人看来是怎样不亲切，甚至是怎样敌对，他周围的一切事物怎样联合起来要把他赶回他的理想世界，那末我们就看不出这样一个性格有任何可能性从这个圈子里把自己挽救出来。在歌德的《塔索》中也有同样的对立情况，虽然其中的人物性格全然不同。甚至在他的最后一部小说[①]中，就像在他的前一部小说中一样，也显示出诗的精神与稳重的世故人情之间的对立，理想与现实之间的对立，主观与客观之间的对立，然而是多么不同啊！即使在《浮士德》中，我们也看到同样的对立，当然，依据题材的要求，它是更加粗大化和具体化了。如果把这个以四种截然不同的方式表现出来的人物性格的心理发展加以研究，那将是一件非常值得做的工作。

多愁善感——无情讽刺，举例

上面已经讲过，单是轻快和欢乐的性情，如果没有内在的思想内容作它的基础，就不足以适合于谐谑的讽刺，虽然普通流行的看法承认是适合的。单是温柔的感情和忧郁的心境也不足以适合于哀歌。两者都需要充分的诗的才能，需要强有力的原则，能使物质富有生命，以便产生真正的美。因此，这类柔和的作品只能软化我们，并且只是迎合我们的感觉，而不能使我们心神爽快，不能占据我们的心灵。长久地倾向于这种感情，必然一定夺去性格的活跃力量，使一个人陷入消极状态，既不能产生对于外

---

① 指歌德的《维廉·麦斯特的学习时代》(1795—1796年)。

界生活是实在的东西,也不能产生对于内在生活是实在的东西。因此,人们以无情的讥讽来打击感伤心情[1]和涕泣态度,是做得非常正确的。这种心情和态度在十八年前,由于人们不了解和愚蠢模仿少数杰出的作品,就开始在德国流行起来了。但是人们对于哀歌诗中同样可憎的漫画、对于戏谑的语调、无情的讽刺和没有意义的嘲笑[2]所采取的宽容态度,充分清楚地表明这种打击并不是出于非常纯洁的动机。在真正趣味的评比下,不论哪一个都没有任何的价值,因为这两类作品都缺乏美的内容;美的内容只是决定于心灵和题材的密切结合,决定于作品同感情和智力的关系。

米勒尔的《西格瓦特和他的修道院故事》受到嘲笑,而苏麦尔的《法国南部游记》却受到赞扬;这两部作品同样应当获得一定程度的重视,但是同样不应当受到绝对的称颂。使第一部小说有价值的是纯真的然而夸张的感情;使第二部小说有价值的是轻快的幽默和敏锐精细的才智:但是前者缺乏智力的冷静严肃,后者则缺乏审美的品格。前者一和经验对比,就显得有点可笑,后者一和理想对比,就显得几乎是可鄙的。既然真正美的东西必须一方面跟自然一致,另一方面跟理想一致,所以这两部小说中哪一部也不能擅自称为优美的作品。但是,苏麦尔的小说

---

① 根据阿第隆的定义,这是"对动人的和柔和的情感的偏好,没有任何理性的目的,并且不超出适当的界限"。——阿第隆是很幸福的,如果他的情感产生自一个目的,或者仅仅产生自理性的目的。——作者原注。

② 的确,我们不应该吝惜某一类读者所体验的那一点儿快乐,如果有人从勃茹木尔先生的肮脏的笑话得到启发和娱乐,这对我们究竟有什么关系呢?但是批评家应该以尊敬的态度来克制着自己谈那些被良好的趣味忽视的作品。这些作品固然表明了才能和幽默,但是因为这些品质没有从庸俗的渣滓中得到净化,这就更加可惜了。关于我们德国的喜剧我不想说什么;诗人们是描绘他们所生活的时代的。——作者原注。

读起来十分愉快，这是自然和公正的，我根据自身的经验也知道是如此。这部小说仅仅挫伤理想所产生的要求，这种要求绝大多数读者是不会提出的，而且一部分优秀的读者在读小说的时候也是不会提出的；这部作品在很大程度上满足了精神和肉体的一切通常的要求；因此，只要人们写美的作品是为了令人高兴，而人们读书仅仅是为了得到快乐，这部小说一定仍然是人们喜爱的作品之一。

但是，难道古典文学中没有一些作品同样地损害理想的崇高的纯洁性，并且由于内容的物质性而远远脱离了我所要求于一切真正艺术作品的那种精神性吗？如果允许诗人——缪斯的宠儿——这样作，那末小说家既然是诗人的异母兄弟并且仍然十分接近大地，就难道不应该这样作吗？我必须在这里提出这个问题，尤其是因为我们在哀歌诗和讽刺诗中有一些杰作，它们所寻求和推荐的自然似乎与这篇文章所论述的迥然不同，它们维护自然与其说是反对恶劣的习尚，还不如说是反对良好的习尚。因此，或者应该否认这些诗的作品，或者应当承认我对哀歌诗所下的定义过于武断。

讽刺处理中的礼节规矩，举例

我问：容许诗人做的事情，难道散文作家不可以做吗？在问题本身中就包含着回答。容许诗人做的事情，并不证明可以允许不是诗人的作家去做。诗人所享有的自由是起源于“诗人”这个概念本身，这种自由如果不能追溯到那作为诗人灵魂的基础的崇高和宏伟的理想，那就成为可鄙的特权。

礼节规矩是跟天真的天性格格不入的，它们产生于有关邪恶的经验，而一旦这样经验形成了，一旦道德里自然的天真消失了，它们就变成道德感所不能触犯的神圣法则。它们在虚伪的

世界中享有威望,就像自然的法则在天真的世界中一样。诗人之所以成为诗人,就在于努力使自己的灵魂摆脱一切与虚伪世界相像的东西,使自然在他身上恢复它的原初的素朴。如果他做到这一点,他便摆脱了一切人为的法则,而被诱惑的心就是凭借这些法则来保护自己不犯过失的。他是纯洁的,他是天真的,凡是许可天真的自然做的事情,都同样许可他去做。但是你,他的读者或听者,如果丧失自己的天真,或者在他的净化的影响下哪怕一会儿也不能再找到它,那就是你的不幸,而不是诗人的过失;你丢开他,他不曾为你歌唱。

因此,关于这类的自由,我们可以确定下面的各点。

第一,只有自然才能证明这些自由是正当的。它们一定不是选择出来的,也不是故意模仿出来的。因为意志总是按照道德的法则来判断的,如果它屈从肉感的欲望,那是决不能宽恕的。因此,它们一定不仅是自然的,而且是纯真地或素朴地自然的。但是,为了深信它们的确是如此,我们应当认为它们是被其他一切也置根于自然中的东西所伴随着和支持着,因为自然是按照自己表现的严格一致、统一和完整而认识出来的。只有那反对一般矫揉造作,甚至在它们有用的时候也加以憎恶的心灵,我们才允许它从礼节规矩中解脱出来,如果这些礼节规矩压迫它和限制它的话。只有那承认自然的完全统治的心灵,我们才允许它享有自然的一切自由。因此,在这样一个人的感情上一定打上了自然的烙印:他一定是真实的、朴素的、自由的、公正的、充满感情的、坦白直率的;一切的欺骗,一切的诡计,一切的任性妄想,一切的卑鄙自私,都一定从他的性格中驱逐出去,这些邪恶的一切痕迹都一定在他的作品中消失不见。

第二,只有美的自然才能证明这些自由是正当的;因此,这些自由一定不是欲望的非常的和剧烈的表现;因为凡是产生自

这种泉源的东西都是可鄙的。这些感性力量的标记也一定是从人性的完整和充实中产生出来的。它们一定构成人性的范围。但是,为了判明它们是否完整的人性的产物,而非庸俗的和片面的感性需要的产物,我们应当看到被表述的是它们已去除其个别特征的那个人性整体。感性的知觉本身是天真的和漠不关心的。我们不喜欢一个人身上的这种感性的知觉,因为它具有着动物的性质,并且表明这个人缺乏真正的完全的人性。它在诗作里刺伤我们,因为这样的作品既然要求使我们感到愉快,就一定认为我们自己也能够有这样的缺点。但是,如果一个迷醉于这些自由的人在他的一切行动中表现出自由和充分的人性,如果人性的真相完全表露在包含这些自由的作品中,那末一切不快乐的原因就消失不见了,我们也就能够以纯真的快乐来享受真实和优美的人性的素朴表现了。因此,同一个诗人既然邀请我们参加到人的低级感情之中,另一方面就应该能够把我们升高到一切宏伟、优美和崇高的东西面前。

在这里我们有一个可靠的标准,可以应用于一切反对礼节规矩、在描绘自然中自由到了这个地步的诗人。他的作品只要是冷冰冰的和空虚的,那就是庸俗的、卑下的和绝对可鄙的,因为这一定产生于顽固的偏见、庸俗的需要,想激起我们的欲望的可耻尝试。相反地,只要我们发现它充满着那把理智和感情[1]结合起来的素朴精神,那末它就是优美的、高贵的和值得赞扬的,不管冷漠的礼节规矩所提出的任何反对。

---

① 和感情结合起来;因为画面的纯粹感性的炽热,想象力的丰富,是远远不够的。所以,《阿了哈罗》(或《极乐岛》,威廉·汉斯的长篇小说,出版于1787年),尽管表现了一切感觉的力量和火一般的色彩,仍然是一幅既没有真实又没有审美价值的感觉漫画。不过这部奇怪的作品,作为对于单是欲望所能达到的诗的飞翔的例证,将永远是值得注意的。——作者原注。

也许有人会对我说:假使采用这个标准,那末法国的大部分这类小说,以及德国人模仿它们的最成功的小说,就不能不受到非难;至少我们的最优雅和最聪慧的诗人的大部分作品,连他的几部杰作也包括在内,也是会受到非难的。对于这些话我是没有什么可以回答的。我在这里所讲的并不是什么新东西。我不过是论证一下感觉细致的人们对这个问题早已下了的判断而已。这些原则,如果应用到那类作品上,也许看来是太严格了。可是如果应用到另一类作品上,也许就觉得又太纵容了。事实上有一些理由使我认为罗马的奥维德、德国的奥维德①、克里比仑、伏尔泰、马孟特(他自称是道德小说的作者)、拉克罗亚以及其他许多作家所描绘的诱惑人的画面都是不可宽恕的;现在我并不否认,这些理由使我跟罗马的普洛培修斯和德国的普洛培修斯所写的哀歌,甚至跟狄德罗的名声不好的作品也和解了;因为前一类作品仅仅是机智的、散文化的和刺激肉感的,而后一类

---

① 如果我在这一伙作家中间举出《阿伽同》和《俄拜戎》等等的不朽的作者,那我必须十分清楚地声明,我是不愿看到他和这些人混杂在一起的。他的画面,甚至在这方面最模糊的画面,都是没有物质的倾向的(如一个轻率的批评家最近擅自讲的那样);《为爱而爱》以及其他许多素朴和天才的作品都反映出一个优美和高贵的灵魂的显著特点,它们的作者是不可能有这样的倾向的。但是我觉得,他遭遇了完全特殊的不幸,因为他的写作计划迫使他采用这些画面。那制定他的诗作计划的冷漠的智力向他要求这些画面,他的感情很难于赞许和接受这些画面,以致我觉得在画面的处理中仍然可以识别出抽象的智力,那浸透着这些画面的冷漠性质,从批评的观点看来是对于它们有损害的,因为这些画面只能由感受的素朴在审美上和道德上证明是正确的。一个诗人如果不遭受这样多的危险就不能加以实现的计划,他可不可以制定呢?一个计划如果不损伤读者和诗人的纯洁的感情,如果不迫使两者注视高尚的感情所乐于避开的题材,就不能加以实现(我目前可以这样认为),像这样的计划能不能叫作诗的计划呢,这是我所怀疑的,而且我很想听一听聪明批评家的意见。——作者原注。

作品则是富有诗意的、合乎人情的和素朴的①。

牧　歌

以牧歌的例子论牧歌的本质

关于这个属于第三类感伤诗的牧歌,我还要讲几句话;仅仅

① 我应当再说一遍,我所举出来作为唯一可能的三种感伤诗的讽刺诗、哀歌和牧歌,是和以这三个名字著称的三种形式的诗作毫无共同之处,除了它们大家都特有的感受形式之外。从感伤诗的概念本身很容易推论出:在某种诗的界限之外只有三类感受和创造的形式,它们把感伤诗的整个领域完全包括了。

感伤的诗之区别于素朴的诗,是在于把构成素朴的诗的题材的现实加以理想化,把理想应用到现实上面。因此,如前面说过的,感伤的诗是处理两个相互冲突的对象——理想与现实或经验;在这两者之间可能存在着下面三种关系。主要占据着心灵的不是现实同理想的对抗,就是现实同理想的一致,否则就是心灵被现实和理想所分占。在第一种情况下,心灵是被内在斗争的力量或精力的充沛活动所占据;在第二种情况下,心灵完全被内在生活的谐和或精神充沛的休息所占据;在第三种情况下,斗争与谐和交替,休息与活动交替。这三类感受状态产生了三类诗;如果我们仅仅注意到这三类诗在我们心灵中所引起的情绪,如果我们使自己的思想离开那些用以引起这些情绪的手段,那末讽刺诗、哀歌和牧歌这三个通用的名称是同这三类诗相符合的。

如果有谁问我,我把史诗、小说和悲剧等等放在这三类中间的哪一类里,那他是不了解我的意思的。因为这些种类的诗——作为诗作的特殊形式——的定义,并不是决定于它们所引起的感受状态,至少不是仅仅决定于感受状态。大家知道,这些不同的诗可以各自引起一种以上的感受状态,因此它们可以同时各自属于几类的诗。

最后我要说,如果我们愿意正当地把感伤诗看成是真正艺术的一类(不仅仅是一个亚种)而且是它的扩大,那末在我们决定诗的形式的时候,在我们改造仍然片面地以古代和素朴的诗人为规范的诗学法则的时候,就必须把感伤诗考虑在内,感伤诗人在许多重要的方面已经离开了素朴诗人,他不可能毫无拘束地在每个场合下都采用素朴诗人已经运用过的形式。在每个情况下正确地把种类的差别所造成的必然的例外同艺术上的毫无才能所爱用的权宜手段区别开来,的确是很困难的。但是经验教导我们道,在感伤诗人(甚至最杰出的也在内)手中,没有一种诗现在仍然和古代人的完全一样,崭新一类的诗往往是在旧名称之下创造出来的。——作者原注。

讲几句话,因为我打算将来有机会再对这个题目作详尽的解说。

关于这类诗的一般概念是:天真而又快乐的人性的富有诗意的描述。因为这种天真和这种快乐看来是同时髦社会的各种虚伪关系不相容的,是同一定程度的造作和雕琢不相容的,所以诗人们把牧歌的场面从扰攘的城市生活搬到了牧人的素朴茅屋,并且使它在文化开始以前的人类童年时代中占有了一个地位。很明显,这些安排是偶然的;它们并不构成牧歌的目的,而仅仅被看作是达到这个目的的最自然的手段。目的到处都是一样:描绘处于天真状态中的人,就是说,处于同自己和外界谐和与和平的状态中的人。

但是,这类状态不仅在人类文化开始以前是存在的,而且也是人类文化——如果它有一定的倾向——所追求的最终目的。这种状态的观念以及可能实现这种状态的信念,可以使人同他在走向文化的道路上所遭遇的一切苦难和解起来;如果这种实现仅仅是一种空想,那末这样一些人的抱怨就完全有根据了,他们诬蔑社会的组成和智力的培养是十足的邪恶,把自然状态看作是人类真正的目标。因此,对于一个从事于完成文化的伟大使命的人来说,无限重要的就是获得可能实现这个状态的感性的确证;由于实际经验远不足支持这一信念,反而总是否定它,所以在这里,正如在其他许多场合下一样,诗的天才总是来援助理性,以便把这个观念导入直觉之中,在个别场合下加以实现。

牧歌的诗的效果的局限性

虽然牧人生活的这种天真素朴也是一种诗的意象,虽然想象力在这里也一定发生了创造作用,但是在这个世界里人生问题解决起来毕竟简单得多,容易得多,而且就在经验自身中就已经存在着个别特征,所以想象力只须把它们加以选择,结合成一

个整体就够了。在幸福的天空下,在原始社会的单纯状态下,知识还极其有限,本能的冲动容易得到满足;人只有受到欲求的折磨,才野蛮起来。凡是保存有自己历史的民族,就有一个乐园,就有一个天真状态,就有一个黄金时代。不仅如此,每一个人也都有自己的乐园,有自己的黄金时代,按照他天性中有多少的诗,他就多少兴奋地回忆起它们来。因此,经验本身就充分提供了牧歌的描绘所必需的特色。正因为如此,牧歌始终是美的和鼓舞人心的虚构,诗的天才在描绘田园生活中是为理想工作的。因为对于一个曾经脱离自然的素朴并且听任自己理性的危险指导的人来说,极其重要的是再看到十分纯正的自然法则,并且在照看这个镜子的时候,又摒弃了虚伪生活的一切污点。但是有一种情况大大减少了这些作品的审美价值。由于产生在文化开始以前的时代,牧歌不仅排除了文化的弊害,而且同时也排除了它的优越性;所以牧歌根本是同文化对立的。因此,从理论上说,牧歌使我们后退,但是从实际上说,牧歌又引导我们前进,使我们高尚起来。可惜牧歌把它应该引导我们去争取的那个目标放在我们后边,因而只能引起我们一种对于损失的悲伤感情,而不能引起一种对于希望的欢乐感情。因为这些牧歌只能通过否认一切艺术并使人性简单化而达到它们的目的,所以它们对于心情具有着最高的价值,而对于精神则没有什么价值,它们的单调的领域很快就涉猎了。因此,只有在我们需要宁静的时刻,而不是在我们的精力需要活动和起作用的时刻,我们才喜爱和寻找牧歌。它们只能给予有病态的心灵以治疗,而不能给予健康的心灵以食物。它们不能使人生气蓬勃,而只能使人性情柔和。这一为牧歌所固有的缺点从未被诗人们的艺术所克服。诚然,这类诗也有它的热烈的赞赏者,而且有些读者宁肯要阿孟图斯

和达弗尼斯[①],而不要最伟大的史诗或戏剧杰作;但是在这里对艺术品下判断的,并不是趣味,而是个人的需要。因此,他的意见就不能认为在这方面有任何重要性了。诚然,一个聪明而又热情的读者不会贬低这种作品的价值,但是他很少被它们所吸引,反而倒很快地对它们感到厌倦。在真正需要它们的时刻,它们可以发生很大的作用;但是艺术中真正美的东西决不需要等待这样的时刻。相反地,这样的时刻应当是它所产生的。

牧歌的素朴处理和感伤处理,举例

这种对田园牧歌的责难只能应用于感伤一类的牧歌。素朴一类的牧歌是不缺乏实质的,因为它的形式本身包含着实质了。当然,诗应当以无限为描述的内容;诗之所以为诗就在于此;但是这个要求可以用两种不同的方式实现出来。诗可以描述它的对象的一切界限,即把它个性化,而表现出形式的无限;或者诗可以使它的对象摆脱一切界限,即把它理想化,而表现出绝对观念的无限,——换句话说,诗或者作为绝对的描述可以是无限的,或者作为绝对物的描述可以是无限的。前一条路是素朴诗人所走的,后一条路是感伤诗人所走的。只要素朴诗人忠实地皈依自然,他就不会迷失他的道路,因为自然的界限是绝对的,换句话说,它的形式是无限的。相反地,感伤诗人被自然的界限所阻碍,因为他的目的是联系着绝对物来处理他的题材,换句话说,把它的观念作为绝对物的形式或概念表现出来。因此,感伤诗人如果从他的素朴的兄弟诗人那里给自己的诗作借取题材,

---

① 阿孟图斯和达弗尼斯是两个广泛应用的牧人名字,是牧歌诗中的人物,尤其是在德国的模仿希腊的诗人们的作品中常常遇到。显而易见,席勒这里指的是其中两位诗人——克莱斯特和盖斯纳尔——的作品。

就会看不见自己的优越地方，因为这些题材本身是完全冷漠的，只是由于处理它们的方式才成为有诗意的。在这样做的时候，他就毫无必要地把素朴诗人的那些限制硬加在自己身上，而不能够完全地遵守那些限制，或者在他的描绘的绝对明确上和他的对手竞争。因此，正是题材才使感伤的诗和素朴的诗迥然不同，因为后者在形式上所享有的优势，前者只能从题材的优越性上得到补偿。

如果把这些话应用到感伤诗人的牧歌上，我们就可以了解，这些诗为什么不能使心情和精神得到什么满足，不管作者在它们上面运用了多大的才华和艺术。在表现理想的时候，作者把自己局限在狭窄和贫乏的牧人世界内，但是，他应该或者为他的理想选择另一个世界，或者为牧人世界选择另一种描述形式。他所作的理想化恰好足够削弱画面的个别的真实，而且他所作的个性化恰好足够损害它的理想的价值。例如，盖斯纳尔的牧人不能通过描述的真实，作为牧人使我们迷醉，因为他太理想了，没法达到这个目的；他也不能通过思想的无限，作为理想使我们感到满足，因为他的精神状态太被限制了，不能做到这点。因此，他可以使所有各类的读者在某种程度上感到愉快，因为力求把素朴的东西和感伤的东西结合在一起，并且借助这个手段，可以在一定程度上满足向一首诗所提出的两个对立的要求；但是作者在力图把两者结合起来的时候，并不能完全满足这两个要求中的任何一个，因为他的作品既不是完全的自然，也不是完全的理想，他不能完全符合严格鉴赏力的要求，因为严格鉴赏力在审美方面是不接受任何不彻底的东西的。奇怪的是，这个不彻底的方法甚至扩展到这位诗人的语言上，他的语言在诗和散文之间无限也摇摆着，仿佛他害怕他的韵文语言会使他脱离自然太远，或者他的散文语言会缺乏诗的飞跃。密尔顿对人类最

初一对男女和他们在天国的天真状态的卓绝的描绘给予了我们更高得多的满足;这是我所知道的感伤牧歌中最美的一篇。在这里自然是高贵的,聪慧的,极其素朴的,然而非常深奥的;这里是表现在最优美形式中的最崇高的人类实质。

感伤牧歌是最高类型的诗:美的理想应用于现实的生活

因此,在牧歌中,正如在其他各类的诗中一样、我们必须在个体性和理想性之间断然有所取舍;因为只要我们没有达到完美的境地,那末企图遵照两者的法则行事,一定会弄得对于两者一无所得。如果一个近代诗人认为自己具有充分的希腊精神足以使自己不顾十分棘手的材料,在希腊人自己的领域中,即素朴诗的领域中,同他们进行竞争,那就让他不管当代的感伤趣味的要求,专心一致地作到底吧。诚然,他想赶上他的希腊范本是困难的,即使最幸运的模仿者也会同他所模仿的原著之间有显著的距离;但是他走这条道路,至少一定会产生真正诗的作品①。相反地,如果感伤诗的冲动把他赶入理想的领域,那就让他全心全意地去寻求这个完全纯洁的理想,在达到最高目的以前不要停止,也不要向后看现实是不是跟上来了。让他不要采取毫无价值的狡猾手段,不要降低理想的品格,去适应当代的狭隘的知

---

① 不久以前,福斯*先生写出了《路易丝》这样一部作品,不仅丰富了德国文学,而且也把它扩大了。这篇牧歌虽然不是完全摆脱了感伤的影响,却是属于素朴诗这一类的,而且由于它的个体的真实与自然的纯洁,是可以看成最好希腊范本的非常成功的模仿。这一诗篇的荣誉是在于,不仅没有一部这类的近代作品可以与之相比,而且必须拿它来和希腊范本相比,因为它和希腊范本一样具有这个稀有的优点:给予我们以纯粹、明确和从不减弱的享受。——作者原注。

* 福斯(1751—1826),诗人和古代作家的作品的翻译者,在18世纪70年代接近狂飚突进运动,在哥廷根编辑过《包司文艺集》。在他的《哀歌》中,特别是最著名的《路易丝》(1705年)中,诗人以极深切的同情描绘了普通人的艰苦命运。

觉,也不要排除最高的智力,以便更容易地打动他的读者的心。让他不要把我们带回到我们的童年时代,使我们牺牲智力的最珍贵的收获,去购买一种不比我们的精神力量的沉睡更长久的宁静;但是让他引导我们向前迈进,达到自我成熟的境地,在这里我们可以得到那奖励战士并给战胜者提供幸福的更高的谐和。让他努力写出这样的一种牧歌,它表明牧人的天真存在于文化状态中,活跃和热烈的生活状况中,最广阔的思维中,最优美的艺术中,最高雅的举止和趣味中。——总之,它不是要把人带回到阿加狄亚[①],而是要把人引导到伊利西姆[②]。

就概念而言,这种牧歌就是一种在单个人中和在社会中完全和解了的斗争,就是一种爱好和法则的自由结合,就是一种已纯化为最高道德品质的自然,一句话,就是已应用于现实生活的美的理想。因此,这种牧歌的性质就是使现实与理想之间的一切矛盾(它们构成了讽刺诗与哀歌诗的题材)完全被克服,从而使各种感情的冲突也完全停止。因此,宁静一定是这类诗作在我们身上所产生的主要印象,然而这是完成中的宁静,而不是懒惰中的宁静;这种宁静是来自我们的各种力量之间的平衡,而不是来自我们各种力量的活动的停止;是来自充实,而不是来自空虚;总之,伴随有无限力量的感觉。但是,正因为一切抵抗停止了,所以在牧歌里就比在讽刺诗和哀歌里更难于引起运动,然而没有运动在任何地方都不可能产生诗的效果。这里必须有最高的统一,然而不能减弱形式的多样化;心灵必须得到满足,可是灵感不能因此停止。牧歌理论的任务实质上就是解决这个问题。

---

① 阿加狄亚在牧歌诗中是幸福牧人的地方,也就是幸福的地方。

② 伊利西姆在希腊神话中是死者的灵魂永久安息的地方。

论素朴诗和感伤诗对自然的关系

总结这两类诗的相互关系以及它们与诗的理想的关系

关于这两类诗的相互关系以及它们同诗的理想的关系，可以确定以下的几点。

自然赋予素朴诗人以这样一种能力：总是以不可分割的统一的精神来行动，在任何时候都是一个独立的和完全的整体，并且按照人的实质在现实中表现人性。对于感伤诗人，自然则赋予以这样一种力量，或者不如说，在他身上激起这样一种热烈的愿望：从他内心深处恢复抽象在他身上所破坏了的统一，在他自己里面使人性益臻完善，从有限的状态进到无限的状态①。这两类诗人都必须完成完满表现人性的任务，否则他们就不能称为诗人了；但是，素朴诗人在感性的现实方面总是比感伤诗人占有优势，因为他是把感伤诗人仅仅力求达到的东西作为实在的事实来处理的。这个印象是每个迷醉于素朴诗的人所体验到的。在这样的时刻他感到他所有的人的力量是积极活动的，他不需要什么东西，他在自己里面是一个整体；他在自己的感情中看不出什么差别，他在同一时候既享受他的精神活动，也享受他

---

① 为了那些以科学态度探讨事物的读者们的利益，我可以说，这两种知觉方式，如果从它们最高的概念来设想的话，是彼此有关联的，正如第一类和第三类有关联的一样，因为末一类总是通过第一类和它的直接对立物的结合而产生的。素材知觉的对立物是思考的智力，而感伤的情绪是努力通过思考的手段从内容上恢复素朴知觉的结果。这必须通过实现了的理想才可以完成，因为在这个理想中艺术和自然再又相遇。如果根据类别来考察这三个概念，那末我们发现，自然以及与之相应的素朴情绪总是属于第一类；艺术——通过自由活动的智力作为自然的代替物——总是属于第二类；理想——在其中完成了的艺术又回到自然——总是属于第三类。——作者原注。

的感性生活。而感伤诗人在他身上引起的情绪却截然不同了。在这里他感到一种活跃的冲动,要在自己身上造成他在同素朴诗人打交道时所实际感受到的和谐;他很想把自己改变为一个完整的统一体,在自己身上使人性得到充分的表现。因此,在读感伤诗的时候,心灵就活动起来,它处于紧张状态中,它在互相敌对的感情中摇摆着,至于素朴的诗则引起心灵的平静,引起松驰和宁静的感觉,引起情趣的一致以及充分的满足。

但是,一方面,如果素朴诗人以现实性胜过感伤诗人,并且给予感伤诗人只能对之激起强烈冲动的东西以真实的存在,那末,另一方面,感伤诗人比素朴诗人占有这个巨大的优势:他能够比素朴诗人提供给这种冲动以更崇高的对象。我们知道,现实总是落后于理想;凡是存在的东西总是有界限的,只有思想才是没有界限的。素朴诗人要遭受一切感性东西所必须受到的限制,相反地,观念的自由力量必然要帮助感伤诗人。诚然,素朴诗人可以彻底完成他的任务,但是这个任务是有限的,感伤诗人固然不能彻底完成他的任务,但是他的任务却是无限的。在这里每个人也可以从自己的经验中吸取教训。我们带着活泼和愉快的精神从素朴诗人转到活生生的现实。感伤诗人,除少数时刻外,总是对现实生活感到厌恶。这是因为他的观念的无限性质把我们的心灵扩大到超过它的自然规模,所以现实中所有的任何东西都不能把它充填起来。我们宁肯沉溺在自身之中,在观念世界里给诗人所激起的冲动寻找营养,可是素朴诗人却使我们努力在自己身外寻求感性对象。感伤的诗是隐遁和静寂的产物,它又招引我们求取隐遁和静寂;素朴的诗是生活的儿子,它引导我们回到生活中去。

素朴诗对经验的依存关系

我把素朴的诗称为*自然的恩赐*,我的意思是说,思考在这里是不相干的。它好像是幸运地投掷骰子一样,如果成功了,就无须作任何改正,而如果失败了,也就不可能做什么改正。素朴天才的全部工作是凭借感情来完成的;它的力量就在于此,它的局限性也在于此。如果感情从一开始就不是富有诗意的,不是从人性的最深处流露出来的,那末任何艺术都不能医治这个缺点。批评可以帮助他看到这个缺点,可是无法以美来代替它。素朴的诗人凭借自己的天性或自然创造一切;他在自己的自由中是找不到巨大的支持的;只有自然在他身上依据内在的必然性发生作用的时候,他才能完全实现自己的概念。的确,自然所完成的一切都是必然的;与任性无关的素朴天才的一切失败的作品也都是必然的。但是遭受暂时的限制是一回事,服从整体的内在必然性是另一回事。当作整体来看,自然是独立和无限的,但是就个别作用来看,自然是依赖的和被局限的。这也可以应用到诗人的天性上。甚至诗人的最顺利的时刻也是取决于先前的一些时刻;因此,可以仅仅把有条件的必然性归诸于它们。诗人的任务就是处理人性的个别状态就像处理人性的整体一样,并且使得这个部分好像构成了一个绝对的和独立的单位。因此,每个暂时的需要的痕迹都必须从灵感焕发的时刻中排除出去,对象本身不论怎样受到限制,决不应该限制诗人的天才。不用说,只有当诗人给自己的对象带来绝对的自由和丰富的可能性的时候,只有当他具有以自己的人性来拥抱一切东西的经验的时候,这才是可能的。但是,这种经验他只在他所生活的和有接触的世界中才可以获得。因此,我们看到素朴的天才对于经验是处于依赖的状况,而这种依赖的状况是感伤的天才不懂得的。

我们知道，感伤天才开始自己活动的地方，正是素朴天才结束自己活动的处所；感伤天才的力量是在于以自己内在的努力使带有缺陷的对象完善起来，并且依靠自己的力量使自己从有限的状态转移到绝对自由的状态。因此，素朴诗人需要的是外面的帮助，而感伤诗人则用自己的内在力量来滋养自己和净化自己。素朴诗人必须在他周围看到丰富多采的自然，诗的世界，天性纯洁的人类，因为他必须在感性知觉中完成自己的工作。如果他得不到外面的帮助，如果他看到四周都是毫无生气的物质，那就只可能发生下面两种情况之一：如果诗人这个种的一般性质在他身上占优势的活，他就会跨出他的素朴诗人这个族而成为感伤的诗人，为的是要仅仅做一个诗人；或者是这样，如果在他身上素朴诗人这个族的特殊性质占上风的话，他就会离开他作为诗人的这个种而成为庸俗的自然，为的是要保持他仅仅是自然。第一种情况大致是古代罗马和近代的最杰出的感伤诗人们的情况。这些诗人今天还以观念激动我们的心，如果他们生在另一个时代，移居到另一个天空之下，那末他们就会以他们个体的真实和自然的美来令我们倾倒了。在第二个情况下，一个诗人既然在庸俗的世界中不能抛弃自然，他就很难保持住自己的诗人称号了。

实际的自然与真正的自然的区别

这是说的实际的自然；但是必须以极大的细心把实际的自然与真正的自然区别开来，真正的自然是素朴诗的题材。实际的自然到处都有，而真正的自然是非常罕见的，因为它需要有存在的内在必然性。激情的每次勃发，甚至极其庸俗，总是实际的自然；它甚至可以是真正的自然，但决不是真正的人的天性，因为真正的人的天性在它的每个表现中都需要独立的力量的参

加,而这种力量总是表现在尊严之中。一切道德的卑劣都是实际的人的天性,然而我们希望,它不是真正的人的天性,因为真正的人的天性不能不是高贵的。只是由于把实际的自然和真正的人的天性混淆起来,竟使批评家和实际的艺术家做了种种荒谬的事情,竟使多少陈规旧套,借口是真正的自然(真是遗憾),在诗中被容许而且受到赞扬,竟使人们自鸣得意,把使人骇得从现实世界跑开的漫画,作为现实生活的忠实摹拟而仔细地保存在诗中,这是不能加以忽视的啊!当然,诗人也能够模拟低劣的自然,这种模拟是讽刺诗的对象,但是在这种情况下,他自己的美的天性必须始终站在对象之上,不容许卑俗的材料像重担一样压在模仿者本人身上。如果他本人——至少在创造的时刻——是真正的人的天性,那末他所描绘的是什么东西,就无关紧要了;但是,只有这样的诗人才能使现实世界的忠实描绘为我们所接受。如果讽刺画反映了它的作者的个人的不满;如果讽刺的鞭子落到那些被自然注定挥舞更加严肃的鞭子的人们的手中;如果缺乏真正诗的精神而仅仅具有庸俗模仿的虚假才能的人们,不顾惜我们的趣味,粗暴地和可怕地运用这个讽刺的鞭子,那末我们这些读者就倒霉了!

实际的自然对素朴诗人的危险:乏味庸俗

但是,我曾经说过,甚至对于真正素朴的诗人,卑俗的自然也可能是危险的,因为感觉与思维的优美的谐和,构成素朴诗人的性格,毕竟仅仅是一个观念,从来还没有在现实中体现出来过。甚至在最幸福的这类天才身上,感受性也比他的主动性多少占着优势。但是这种感受性总多少要屈从于外界的印象,只有这种不能要求于人类天性的创造能力的一刻不停的活动,才能够阻止材料对于感受性发生盲目的影响。只要这种情况发

生，诗的感情就堕落为庸俗的感情①。

没有一个素朴的天才，从荷马起到波特马②止，曾经完全避开了这个暗礁。当然，对于那些必须同外界的庸俗进行斗争，或者由于缺乏训练而丧失了自己内在的优雅的人们，这是最危险不过的。第一种困难是使那些很有教养的作家也常常不免流于陈词滥调的原因，——这一事实妨碍了许多才华卓绝的人们占有自然召唤他们去占取的地位。因此，一个喜剧诗人，其天才主要由现实生活所滋养，是更易于遭受在风格和表现上养成庸俗习惯的危险；这一点从阿里斯托芬、普鲁图斯③以及一切步他们

---

① 素朴诗人依赖他的题材到什么程度，许多事物或者甚至每个事物又怎样依赖于他自己的感觉，这从古代诗中可以得到最好的说明。只要古代诗人自己的天性和他们的环境是美的，他们的诗就被打上美的印记；相反地，如果他们的天性变成庸俗的，美的精神就会离开他们的作品，例如，在他们对女性的描写中，对男女关系的描写中，尤其是对爱情的描绘中，每个感觉细致的读都一定会体验到一种空虚和憎恶的感觉，这种感觉是任何描述的真实和素材所不能排除的。我们并不主张那种不是使自然高尚而是抛弃自然的过度兴奋，我们的确可以承认，男女的关系，尤其是爱情的性质，是可以描述得比古代作家所描述的更高尚得多。我们十分知道那些妨碍古代作家的更高尚情感的发展的偶然情况。使古代人在这方面处于低下的文化状态的，是一种偶然的限制，而不是内部存在的必然性，这一点是由近代诗人的例子给证明了，他们比自己的前辈们走得更远，却没有超越自然。问题不在于，感伤诗人们怎样处理这个题材，因为他们超过现实进到理想的领域，他们的例子不能用来作为反对古代诗人的证明；问题是在于，同一的题材，例如，在《沙恭达罗》中，在《米尼索格尔》中，在各种各样的骑士小说和骑士叙事诗中的真正素朴的诗人们怎样处理，以及被莎士比亚，菲尔丁和其他许多作家，甚至德国诗人们怎样处理。在这里古代作家的任务就是，通过主观从内部把外表粗糙的材料加以灵性化，通过沉思来提供外在感受所不能达到的诗的价值，通过观念来完成自然，——一句话，通过感伤的手段使有限的对象变成无限的对象。但是，他们是素朴的诗人，而不是感伤的诗人，所以，他们的作品以对于外在事物的感受而告结束。——作者原注。

② 波特马(1698—1783)，卓越的德国批评家，文学理论家和诗人，反对高特舍特和法国式的古典主义，拿英国现实主义文学和过去德国民间诗歌来同高特舍特对抗。

③ 普鲁图斯(纪元前 264 至 184 年)，罗马伟大喜剧作家。

后尘的诗人的例子上可以看出来。甚至于崇高的莎士比亚有时候也使我们降落得多么低啊！洛普·德·维加、莫里哀、雷纳德[①]、哥尔多尼以怎样平凡的东西来苦恼我们啊！霍尔伯格[②]把我们拖到怎样的泥沼里啊！史雷格尔[③]，德国最聪慧的诗人之一，他的天才足够使他和第一流诗人并驾齐驱；格勒特，这个真正素朴的诗人；还有拉本纳[④]，甚至莱辛，如果我可以在这一类诗人中提到他的名字，这个批评的很有修养的学生和对自己天才的警惕的法官，——所有他们这些人，由于选取没有蓬勃精神的自然作为自己讽刺的材料，都或多或少地吃了苦头。关于这类诗中的最近的作家，我不提到任何一位，因为我不能把他们当中哪一位当作例外。

不仅素朴诗的天才有过分接近卑俗现实的危险；表现上的轻而易举，甚至对现实的这种过分接近，都鼓励模拟者在诗的领域中一试身手。感伤的诗，如我以后将表明的，也有它的危险；但是，它至少有使这些大众望而止步的优点，因为并不是人人都要把自己提高到观念的领域；素朴的诗使他们相信，单是感情，单是幽默，单是对实际自然的模拟，就构成诗人的一切特性。平凡的性格总是试图变得可爱和素朴，可是它本就应该利用艺术的一切手段来掩饰自己的丑恶面貌，它这种试图是最令人作呕的了。这就产生了那些没法形容的平凡东西，它们在素朴和诙谐歌曲的名义下，是德国人高兴倾听的，而且在他们围着桌子大

① 雷纳德(1655—1709)，法国戏剧家，莫里哀的追随者，在他的喜剧中包含着对17世纪法国资产阶级与贵族风尚的尖锐批判。

② 霍尔伯格(1681—1754)，丹麦新文学与戏剧的奠基人，写过许多现实主义的喜剧，有“丹麦莫里哀”之称。

③ 史雷格尔(1719—1749)，德国剧作家。

④ 格勒特(1715—1769)和拉本纳(1714—1771)，著名的德国寓言作家。

吃大喝的时候给他们提供了无限的娱乐。这种鄙陋的作品在幽默和感情的假招牌下，竟被人们容忍了；但是，这种幽默和这种感情是应该十分坚决地加以排斥的。普莱斯河畔的缪斯们指莱比锡的诗人们，《莱比锡缪斯文集》、《新艺术丛书》和其他杂志的撰稿者们。形成了一个格外可怜的合唱队，自塞纳河和易北河岸边的缪司们[1][2]以同样不幸的调子答唱着他们，这些笑话是毫无趣味的，正如我们悲剧舞台上的感情表述是贫乏可怜的，因为这些感情表述并不是真正的自然的模仿，而仅仅是现实生活的枯燥和鄙陋的复写。因此，在这样一场眼泪的筵席之后，我们所有的感受几乎就像访问了一所医院或读了沙尔茨曼[3]的《人类苦难》以后一样。这些谴责性的评语可以更有力地应用到讽刺诗和滑稽小说上，这些东西就其本质而论是和现实生活密切接触的，因此像前哨据点一样是应该掌握在最优秀的人们手中的。凡是自身是自己时代的产物和漫画的人，都最不应该充当他的世纪的描绘家。但是，由于从我们的熟人当中挑选一个滑稽人物——比方说，随便一个胖家伙——并且用粗拙的笔触在纸上

---

① 指哥廷根和汉堡的诗人们，福斯主编的《缪斯文集》的撰稿者们。

② 这伙卓越的朋友们对于《总文汇报》的批评家几年以前谴责了毕尔格尔的诗作*，感到十分不愉快，他们因这个攻击所感到的愤怒，竟使人们相信，他们毅然为这位诗人辩护，就是企图为自己辩护。那样的批评只能够由这样一个真正诗的天才招惹起来，他有极高的天赋，却忽略了用自我教养来发挥自己罕见的才能。这样的诗人必须用最高的艺术标准来衡量，因为他是拥有充分力量来完成艺术的最严格的要求的，如果他高兴这样作的话。但是，如果以同样的方式对待这样一些人，那就可笑而又残酷了，这些人是自然从没有想到过的，而且在他们拿到市场出售的每个作品中显示出 *testimonium Paupertatis*（贫乏的证据）。——作者原注。

  * 席勒本人写了一篇文章《论毕尔格尔的诗》，没有署名，在 1791 年发表于这个刊物上。

③ 沙尔茨曼（1744—1811），德国教育家，著有六卷本的道德小说《卡尔·冯·卡尔斯伯尔格》或《关于人类的苦难》。

画出他的嘴脸,是最容易不过的事情,所以甚至诗的精神的死敌有时也心里痒痒地以自己出色的作品来娱乐自己圈子里的尊贵朋友。当然,一颗纯洁的心灵是决不会把庸俗人们的作品和素朴天才的激动人心的产物混为一谈的。但是,所缺乏的正是感情的这种纯洁,而且在多数情况下,所希望的也仅仅是使感官的需要得到满足,无需涉及心灵的要求。有一个本身正确然而被错误理解的意见,认为艺术作品应当给予我们以休息。这个意见无疑地有助于维持这种宽容,如果可以把对于作者和读者都很方便的缺乏高度灵感称为宽容的话。庸俗天性的人,在紧张努力之后,只能在空虚中找到休息;甚至于智力很高的人,如果没有相应的教养的支持,也只能在工作之后从各种不用头脑的感官享受中得到休息。

感伤诗人的危险:感受上和表现上的夸张

诗的天才为了达到人性的绝对能力的顶点,应该通过他的自由活动使自己提高到一切偶然障碍之上,而这些障碍是和每种确定的条件分不开的;但是,另一方面,他不应该超越人性的概念本身所包含的必要的限制;因为达到人性内部所包含的绝对东西,才是诗的天才的真正任务和范围。我们曾经看到,素朴的天才是没有超越这个范围的危险的,但是它可能不会完全地充实这个范围,如果它过分注重外在的必然性和一时的偶然的需求而牺牲内在的必然性的话。相反地,感伤的天才在努力克服障碍的时候就有这样一些危险:完全地否认人性,根据自己的权利和职责,不仅使自己超出每个明确和有限的现实达到绝对可能的事物的领域——或者是理想化,——而且甚至超越可能的事物的界限——或者是飞翔在幻想世界之中。夸张这个缺点是基于感伤天才的方法的特殊性,正如弛缓这个缺点是基于素

朴天才的特殊方法一样。素朴的天才是允许自己受自然的无限制的支配的;由于自然在自己个别的一时的表现中总是从属的和贫乏的,所以素朴的感情常常无法提高到足以抗拒目前的偶然限制的地步。相反地,感伤的天才脱离现实世界,把自己提高到观念领域,并且通过智力的自由活动来支配自己的材料。但是,因为理性根据它所特有的法则总是追求绝对的事物,所以感伤的天才不是常常能够保持充分的冷静,足以毫不间断地和始终如一地活动在人性的界限之内,这些界限是理性即使在最自由地运用它的力量的时候也是不应该超越的。他只有借助于与他的理性的自由活动成比例的感受性才能做到这点,但是在感伤天才身上智力活动总是比感官感受性占优势,正如在素朴天才身上感官感受性总比智力活动占优势一样。因此,如果在素朴天才的创作中有时候缺乏智力,那末在感伤诗人的作品中往往就找不到客体。这样一来,这两种天才虽然从相反的方向出发,却都陷入了空虚这个缺点。因为对于审美的判断,不以智力处理的客体,和没有客体的智力,都同样是不存在的。

每一个诗人,如果片面地从思想世界汲取材料,并且根据内在的观念的充实而不是根据内在的感受性的冲动来进行诗的创造,都或多或少有走上这个错误道路的危险。理性在他的创作中太不重视感觉世界的界限,思想则可以走到经验不能跟上它的地方。但是,如果思想走得这样远,不仅没有任何经验与它相适应(因为理想的美是应该而且可以达到这个高度的),而且思想也和一切可能的经验发生矛盾,因此为了实现这个思想,必须完全放弃人性,在这样的情况下,它就不再是诗的思想,而是夸张的思想。当然,我们谈的是富有诗意并且可以明确表现出来的思想。要不然的话,如果思想是不自相矛盾的,那我们也就不必为它操心了。如果思想是自相矛盾的,它就不是夸张,而是荒谬了;因为凡是不存在的东西,就不能超越自己的限度。如果思

想不妄图成为想象力的对象，它也就不能是夸大的；因为只有思维才是无限的，凡是没有限度的东西，也就不能超越任何限度。因此，夸张这个字眼只能适用于这样的东西，它不是违反逻辑的真实，而是违反感觉的真实，但又要求有感觉的真实。如果一个诗人有了这个不幸的念头：选取某些超人的和不可能表现的性格来作为自己描述的对象，那末他只有放弃诗的形式，只有不企图以想象力来处理他的材料，才能够避免夸张。要不然的话，或者是想象力把对象包括在自己的界限之内，并且把绝对的对象变化为人的和有限的对象(所有希腊的神都是如此，而且应当如此)，或者是对象超越想象力的界限，换句话说，使想象归于无效，而这正是夸大。

感情的夸张应该和描绘的夸张不同。我们谈的是前者。感情的对象可以是非自然的，但是感情本身却是自然的，因而应当用自然的语言表现出来。夸张的感情可能来自热烈的心和真正诗的天赋，而描绘的夸大总是表明心的冷漠，而且往往表明诗才的缺乏。因此，这一缺点感伤诗人是不必去防止的，这只有对于没有禀赋的模拟者才是一种危险，因为他们是不惜运用平凡无奇、枯燥乏味、甚至卑鄙下流的东西的。夸张的感情不无相当的真实性，因为一切感情都必然有一个现实的对象。因此，作为自然事物，夸张的情感也并非不可加以简单表述，而且它来自心中，就可以回到心中。但是，因为感情的对象不是汲取自自然，而是智力的片面的人为的产物，所以这种对象只是作为逻辑的实在性存在着，而且感情也就不是纯粹人的感情了。哀洛绮思之爱阿伯拉德[1]、佩脱拉克之爱洛拉[2]、圣·普乐之爱朱丽、维特之爱夏绿蒂以及阿伽同、费尼亚和皮里格纳斯·普洛契斯(我指

---

① 卢梭小说《新哀洛绮思》中的两个主人公。

② 佩脱拉克(1304—1374)，意大利诗人，他的许多首诗是为洛拉写的。

的是维兰作品中的)之爱他们理想中的对象,决不是仅仅幻想而已:他们的感情是真实的,不过对象是虚构的,超越了人性的界限。如果他们的感情严格坚持对象的这种感情真实,那它就不能有这样的飞跃;另一方面,单是想象的任意活动而没有内在的实质,是无法打动人的心的,因为只有理智才能打动人的心。因此,这种夸张可以受到批评和指正,但不应当受到轻视;那些讥笑夸张的人,最好问问自己,他的聪明伶俐是不是来自冷酷无情,他的通情达理是不是来自缺乏理性。骑士小说——尤其是西班牙小说——所特有的在豪侠和荣誉问题上的过分的敏感,最好的英法感伤小说所表现的优雅的甚至可笑的柔情蜜意,不仅在主观上是真实的,而且在客观上也不是没有实质的;它们是从道德源泉流泻出来的真正感情,它们之所以应该受到非难,完全是因为它们超越了人的真实的界限。如果它们没有这种道德的实在性,那末它们如何能够这样强烈和真挚地表达出来呢?可是据我们所知道的,的确就是这样。这些话可以适用于道德和宗教的狂热,也可以适用于对祖国或自由的崇高的热爱。因为这些感情的对象始终是观念,而不是外在的现象(例如,政治的热心家不是被他看到的东西而是被他思想的东西所感动),所以自己活动的想象力在这里就享有一种危险的自由,而且像在其他情况下那样,不能出于有可以感觉到的对象就返回到自己的界限之内。但是,任何一个人,尤其是一个诗人,都不能脱离自然的法则,除非为了把自己置于相反的理性法则的支配之下,他只是为了理想才应该放弃现实,因为自由必须紧系在这两个锚的任何一个上。但是,从现实到理想的道路是漫长的,两者之间还存在着百般任性和毫无拘束的幻想。正因为如此,一般的人,特别是诗人,如果由于智力的自由而非由于理性的法则而脱离感情的控制,换句话说,如果只是由于自由的盲目冲动而抛弃

自然,他们一定就暂时没有任何法则,因而就成为空想的捕获物。

经验表明,整个的民族以及单独的个人,凡是离开了自然的可靠的指导,的确就处于这种情况之下。经验也证明,诗人们在艺术上也陷入同样的迷误。感伤诗的真正天才,如果要把自己提高到理想的领域,就必须超越实际的自然的界限,但是,虚伪的天才却不分青红皂白地超越一切的界限,硬要自己相信想象的粗野的活动就是诗的灵感。真正的天才由于只是为了理想才放弃现实,决不会发生这样的情形,或者只是在他丧失或忘却了自己的时刻,才会发生这样的情形;但是诗人的主要倾向也许会把他错误地引导到感觉上的夸张地步。然而他的例子可以把别人推入狂烈的空想的漩涡,因为想象力活跃而智力薄弱的读者仅仅注意到他在对待实际的自然上的自由,而不能够模拟他的内在存在的崇高的必然性。在这一点上感伤天才所遭遇的困难就像素朴天才所碰到的一样。既然这一类的天才遵照自己天性的自由和自然的活动而完成每一件工作,所以他的平凡的模仿者就不愿意把自己的天性看成是更坏的指导了。素朴诗的杰作后面一般紧跟着许多平庸无聊的东西,感伤诗的杰作后面紧跟着一些空想的作品,这只要读一读国民文学史就很容易看出来的。

关于美学评论

就真正的美感来判断休息说和高尚化说

流行着两个关于诗的原则,它们本身完全是正确的,但是就一般所了解的意思而论,却是互相否定的。第一个原则是:“诗是娱乐和休息的工具。”我们在前面曾经提到,这个原则是对诗

的艺术中的一切空洞和陈套的东西非常有利的。第二个原则是:“诗是提高人的道德的工具。”这个原则把各种各样的夸张都置于自己的卵翼之下。把这两个原则仔细考察一番是不无益处的,因为人们时常谈到它们,往往不正确地加以了解,并且运用得也不恰当。

我们所说的休息,是指从一种强制的状态转到对我们来说是自然的状态。现在主要的问题是要弄清楚,什么是我们所称为的自然状态,而且我们所说的强制状态是指什么。如果我们把自然状态理解为我们的体力的毫无拘束的活动以及从一切束缚下面的解放,那末理性的每个活动,因为它抗拒感性,就是对于我们的强制,而和感觉活动相联系的精神安静就是休息的真正理想。相反地,如果我们把我们的自然状态理解为以各种方式表现我们的人性的无限可能性以及以同样的自由处理我们的力量的能力,那末这些能力的任何分离和孤立都将是强制的状态,而休息的理想则在于,经过能力单方面发展之后,我们个人作为自然的整体得到恢复。第一种理想完全是由感性的自然的需要所提出,第二种理想是由人性的自然的主动性所提出。诗的艺术能够和应当给予我们的是两种休息中的哪一种呢?从理论上说,这一问题几乎是不可能的,因为没有人愿意表示他把人的理想置于动物的理想之下。但是,人们在实际生活中通常向诗的作品提出要求,主要是以感觉的理想为基础的,虽然感觉的理想并不决定人们对这类作品的尊敬,可是在大多数场合下却对于爱好、对心爱作品的选择显示决定性的影响。大多数人的精神状态,一方面是紧张吃力的劳动,另一方面是轻松愉快的享受。我们知道,劳动使精神的安静和活动的静止比起道德的谐合和活动的绝对自由更加必要得多,因为自然首先必须得到满足,然后精神才能提出自己的要求,享受可以束缚和麻痹能够提

出这些精神要求来的道德冲动。因此,对于感受真正美的东西,这两种非常普通的精神状态是最有害不过的了。这可以说明为什么甚至在优秀的人们当中只有少数几个才能够提出正确的审美的判断。美的精神和感觉谐合的结果;它是同时诉诸人的一切能力的,只有当人充分地和自由地运用他的一切能力,才能够正当地感受和评价美。为了这个目的,必须有毫无拘束的感觉、豁达开朗的心胸、新鲜活泼而且一点也不疲惫的精神。人的全部力量必须集中在一个焦点上,而那些把心分散在抽象思想上,为日常生活琐碎公式弄成气量狭小,或者被脑力劳动弄得精疲力尽的人们的情况则不是这样。诚然,这些人希望获得感觉的材料,但不是为了继续思考力的活动,而是为了停止它的活动。他们希腊摆脱的仅仅是那使他们的懒惰变得乏味的重担,而不是那阻止他们的活动的障碍物。

创作和鉴赏在这个基础上的平庸性和空虚性

如果情况真是如此,那末对于美学上平庸和空虚的东西的成功、以及对于心灵渺小的人们对真正和生动的美所抱的仇恨,我们还能感到惊奇吗?他们期望美给予他们以休息,一种符合他们的需要和观念的休息,但是使他们难受的,是他们发现必须充分表现出力量来,而这是他们甚至在最好的时刻也做不到的。普通的粗制滥造的作者总是欢迎他们这个样子,因为不论他们余下怎样微小的力量,他们还总是使用更少的力量来汲尽自己的作者的精神。他们立刻解除了思想的重负,他们的疏懒的天性就可以在平庸的软枕上尽情享受空洞的虚无。在塔利亚和墨尔波墨涅[1]各自的庙堂内——正如现在的状况一样——可爱的女神安坐在宝座上,愚蠢的学者和疲惫的商人匍伏在她宽大的

---

① 塔利亚是喜剧女神,墨尔波墨涅是悲剧女神。

裙下,她一方面温暖着僵化的感官,另一方面在休息的摇篮中轻轻摇着想象力,这样把他们的精神导入富有魅力的睡眠。

为什么我们不应该允许平庸的头脑耽迷于优秀的头脑往往所必需的东西呢?自然在每次持续的紧张之后都要求歇息,而且她也自动给予自己歇息(阅读文学作品一般就是在这样的时间)。这种歇息最不适合于审美判断的,所以在真正忙碌的阶级中只是极少的人能够在趣味问题上判断得充分正确,而且——这是很重要的一点——判断得充分划一。最常见的是学者们在同有教养的世俗之人对谈的时候,总显示出自己审美判断的最荒谬的缺点,同时职业批评家也最容易变成一切真正的行家的笑柄。他们的被忽视的感情,时而过火,时而粗暴,总是引导他们走入迷途,他们虽然依靠少数零碎的理论来捍卫自己的立场,可是这些东西仅仅使他们能够形成技术上的判断(关于计划及其安排是否适当),而不能够形成审美的判断,因为审美判断总是把整个作品包括在内,而且在这里感情起着决定的作用。如果他们最后放弃审美的评价而单是坚持技术的评价,这也还可以有一定的用处,因为诗人在激奋的时刻和读者在享受的时刻是容易忽视细节的。更可笑的是看到这样一些天性粗鲁的人,尽管付出最辛勤的劳动,却很难获得一种技能,他们要求承认自己渺小的个性是普遍感情的代表,并且满头大汗地来对美下判断。

高尚化的局限性

我们曾经看到,诗应该提供的休息的概念,一般是设想得过分狭窄了,这是由于它仅仅应用于感性需要的缘故。另一方面,诗人应该当作目的去实现的高尚化的概念,一般又设想得过分广阔了,并且仅仅从观念上来规定它。

从观念上看,高尚化是没有界限的,因为理性的要求并不与感觉世界的必然界限相联系,只有到达绝对的完美境地才感到满足。除了设想更高的东西的存在,是没有什么可以满足理性的;在理性的严厉法庭面前,有限自然的需要也是得不到宽恕的。除了思想的界限以外,理性是不承认其他的界限的,因为思想是超越时间和空间的。因此,诗人既不应该把纯粹理性法则所规定的高尚化的理想作为自己的目标,也不应当把感官所提出的休息的理想作为自己的目标,因为诗人的任务是使人性从一切偶然的障碍中解放出来,而不是否认人性的观念本身或超过人性的必要界限。一切超过这些界限,就是夸张;错误理解的高尚化概念最容易使诗人走到这个地步。但不幸的是,诗人如果不多走几步,就不能使自己提高到高尚人性的真正理想。为了达到这个理想,他必须放弃现实,因为这个理想,正如其他任何理想一样,也是必须从内在的道德的源泉汲取的。他在周围的世界中或扰攘的现实生活中都找不到这个理想,他只有在他自己的心中才能找到,然而他只有在孤独静观的宁静状态中才能找到自己的心。但是,这样地脱离生活,他有时候就使他不仅看不见人性的偶然的界限,而且也看不见人性的必要的和不可克服的界限,而且他在寻求纯粹形式的时候,就有丧失一切实质的危险。理性不依赖实际经验而发生自己的作用。讲求实际的人在险恶的生活风浪中也许不能够实现沉思的头脑在和平的思想道路上所发现的东西。因此,凡是构成幻想家的东西,恰恰是那只能使他成为哲人的东西;而哲人的优点与其说是在于他从来没作过幻想家,倒不如说是在于他并没有依然做一个幻想家。

真正的审美标准：理想中的优美人性、即素朴性格和感伤性格的诗的结合

可见人类当中劳动的一部分不能按照自己的需要来给休息的概念下定义，而人类当中沉思的一部分不能按照自己的思辨来给高尚化的概念下定义，因为前者的定义将是过分物质的，配不上诗，而后者的定义将是过分超物质的，对于诗的用处过分夸大。但是我们根据经验知道，这两个概念支配了关于诗和诗作的一般的判断。因此，为了对这些概念作出适当的解释，就不得不请教这样一个阶级的人，他们不劳动，然而是积极的，他们不空想，然而能够理想化，他们在自己身上使全部生活现实和最少可能的障碍结合在一起，他们随着事件的潮流前进，而不成为这些事件的俘虏。只有这样一个阶级的人才能保持人性的美的统一，而这种美的统一，任何劳动都可以立刻加以妨害，任何劳动的生活都可以永远加以摧毁。只有这样一个阶级的人才能够根据自己的感情在一切纯粹有关人的事情上提供普遍判断的法则。这样一个阶级是不是存在，或者更确切些说，现在在类似的外在条件下存在的这样一个阶级是不是符合于这个概念的内在的实质，我不在这里进行探讨。如果他们不符合于这个理想，那只有责备他们自己没有取得成功，因为对立的劳动阶级至少可以高兴把自己看作是自己职业的牺牲品。在这一阶级（我在这里仅仅把它作为一种观念提出来，而决不是指的一个实际存在的东西）中间，素朴的性格同感伤的性格可以这样地结合起来，以致双方都相互提防走向极端，前者提防心灵走到夸张的地步，后者提防心灵走到松弛的地步。因为我们终于不能不承认，不论素朴的性格和感伤的性格，如果单独来看，都不能完全包括美的人性这个观念，这个观念只有在两者的密切结合中才能产生

出来。

诚然，只要这两种性格升高到诗的境地(我们一直都是从这一点来考察它们的)，它们所特有的许多限制就会消失不见，而且它们的诗的价值越大，它们的矛盾就越少；因为诗的心境是一个独立的整体，在这里一切差别和缺点都烟消云散了。正是因为这两种知觉只是在诗的概念中才能够符合一致，所以越缺少诗的性质，它们各方面的差别和缺陷就越明显。这正是日常生活中所发生的情况。它们越降低到这种境地，就越多地丧失它们的使彼此接近的普遍的性质，直到最后在它们的漫画形式中什么也没有留下，除了它们的使彼此对立的特殊的性质。



论悲剧题材产生快感的原因

席勒 著

孙凤城 张玉书 译 杨业治 校

虽然有些近代的美学家致力于保护幻想和感受的艺术，反对那种认为艺术是以引起快乐为目的的普通想法，认为这种想法贬低了艺术的价值，不过这种想法仍然有它牢固的基础，艺术不愿意将它们早就有的、辩驳不了的、有益于人的功能，由一种人们慷慨施与的并希图借此提高它们地位的新功能来代替。它们不担心以快乐为目的的功能会降低它们的价值，相反，它们以能直接完成一种任务而感到骄傲，这种任务是其他一切人类精神的倾向和活动只能间接完成的。自然抱有使人类幸福的目的，虽然人类自己在他们的道德行为中没有意识到这一目的，但是也没有人会怀疑到这一点，只要他承认自然是具有目的的话。因此可以说，艺术和自然、或者更恰当地说，和自然的创始者，抱有同一目的，即施与快乐和使人类幸福。它们的姐妹[①]要让我们费巨大的辛劳才能获得的东西，它们嬉戏地就给了我们；那些只有付出艰巨的努力才能得到的酬劳，它们却赠送了我们。我们必须用紧张的劳动才获得理智上的快乐，以痛苦的牺牲换取

① 指哲学等各种精神领域。

理性的赞许,通过刻苦节制取得感官上的愉快,或者由于过度的感官愉快而付出一大串痛苦的代价;只有艺术供给我们享受,不必通过事先的劳苦,也不用做出牺牲,也不需要懊悔什么就能得到这种享受。有谁会把用这种方式取得喜悦的功绩和那种可怜的逗乐的功绩相提并论呢?有谁会因为艺术鄙弃后一种目的,就否认艺术具有前一种目的呢?

在任何场合都把道德的善当作最高的目标来追求,这种善意的观点已经促使好些平庸的东西在艺术中产生,并且还帮这些东西辩护;这种观点同样在理论上也引起相似的害处。为了要给艺术一个崇高的地位,为了博得国家对它们的宠爱和人类对它们的尊敬,人们把它们从它们原来的领域里驱逐出去,使它们接受一种不是自己的、不自然的功能。这些人为艺术伪造了一个道德的目标,来代替那无足轻重的引起愉快的目标,还以为这样做,正是在为艺术建立功劳呢,而艺术对道德行为所发生的明显的影响,也势必会支持这种主张。人们觉得这是一种矛盾:即虽然艺术在这样大的程度上促进人类的最高目标,但却要说它们只是附带地发生这种影响,同时还把这样一个低微的目标——他们是这样看待快乐的——说成是它们最后的目标。但是如果我们有一种令人信服的关于愉快的理论和完整的艺术哲学,我们就能很容易地排除这种表面上的矛盾。这一理论将会证实:艺术所引起的一种自由自在的愉快,完全以道德条件为基础,人类的全部道德天性在这一时间也进行活动。这一理论还将会证实:引起这种愉快是一种必须通过道德手段才能达到的目的,因此艺术为了完全达到愉快——它们的真正目的,就必须走上道德的途径。对艺术的评价而言,它们的目的是否是道德的目的抑或只是通过道德的手段来达到它们的目的,这是完全一样的,因为在这两种情况下,它们总是在和道德打交道,并且

在和道德感进行密切的合作;然而对艺术的完善来说,二者之中,哪一个是它们的目的,哪一个是手段,却就并非无关紧要了。如果说目的本身就是道德的,这样,艺术就失去了唯一使它产生力量的自由性,并且也失去了使它产生普遍影响的快乐的诱惑性。于是游戏变成了严肃的事务,而艺术正是通过这种游戏,才能最出色地完成它们的事务。只有在艺术产生最高的审美作用时,才会对道德形成有益的影响;但是艺术却只是在自己发挥充分自由时,才能产生最高的审美作用。

还可以断言说,任何来自道德泉源的快感,既然能在道德上改善人们,效果在这里就必然又会成为原因。对于美的、令人感动的、伟大壮丽的事物的乐趣会增强我们的道德感受,正如由友善、爱情等等所引起的快感会增强我们在这方面的倾向一样。同样,正如具有愉快的精神是一个道德上很优秀的人的必然命运,同时道德上的优秀也往往伴随愉快的心情而来。因此,艺术在道德上所起的影响作用,不仅是由于它们通过道德手段引起了快乐,而且艺术所赐与的快感本身也成为一种到达道德的手段。

正如引起自由的快感的源泉有多少,促使艺术达到它目的的手段也就有多少。我所说的那种自由的快感,指的是精神力量、即理性和幻想力,被激动起来,并通过观念产生感受时的那种快感;相反,肉体或感官上的快乐,却是灵魂被盲目的自然必然性所控制,感受直接紧随着肉体上的原因而来时所产生的。感官上的欢娱是唯一被排除于优美的艺术领域之外的欢娱,能唤起感官喜悦的技能永远不能成为艺术,或者说:只有在这种感官印象被艺术计划所安排、所增强或者所节制,而计划又通过观念被我们所认识的时候,才能成为艺术。但是即使在这种情况之下,也只有能成为自由的快感的对象的那一部分,才是属于艺

术的、也就是说:只是使我们的理智得到欢娱的、在安排上所表现的趣味那一部分,而不是肉体上的刺激本身;这种刺激只会娱乐我们的感性官能而已。

任何快感——也包括感官上的快感——的一般源泉是目的性。如果这种目的性不是通过观念的力量被我们认识,而只是通过必然性的规律唤起肉体上的快感时,这种愉快是属于感官的。这样,个别器官或者整个机能中的血液和生命力的有目的的活动就产生了各种类别的身体上的快乐,我们通过作为媒介的愉快的感受感觉到这种目的性,但是我们对它既没有得到清楚的观念,也没得到混乱的观念。

当我们设想这种目的性,同时愉快的感受伴随着我们的观念时,这时的快感是自由的,因此,一切观念都是自由快感的泉源,我们通过它们体验到谐和目的性,因而也就可以被艺术用来达到这种目的。这些观念可以一览无余地包含在下列分类中:善良、真实、完善、美、感动和崇高。善良影响我们的理性,真实和完善影响智慧,美影响智慧和幻想力,激动和崇高影响理性和幻想力。固然刺激性或者被唤起来活动的力量也都起愉快作用,但是艺术只是利用刺激来和属于目的性的更高尚的情感作伴;单独看来,这种刺激和其他生活感觉无甚区别,艺术也就像轻视所有感官的快乐一样轻视它。

艺术赐给我们的快感是从不同的源泉汲取来的,单单源泉不同,还不能作为艺术分类的依据,因为在同一种艺术中,可能有好几种快感同时并存,甚至所有种类的快感可能都汇合在一种艺术中。但是只要某一种快感被当作主要目的,即使不能作为建立一种艺术类别的依据,到底也能建立对艺术作品的某一种观点。譬如说,主要是满足人们智慧和想象力的艺术、也就是说,以真实、完善、美为主要目的的艺术,我们就可以包括在美的

艺术的名下(趣味的艺术,智慧的艺术);相反,那些主要是激动人们想象力和理性的艺术、也就是说,以善良、崇高、感动为主要对象的艺术,我们就可以称之为动人的艺术(感情的艺术,内心的艺术),而把它们归纳为特别的一类。虽然动人不能和美截然分开,但是美即使不动人,也可以单独存在。这种不同的观点虽然不能为自由的艺术的分类提供完美的依据,但至少有助于进一步确定判断艺术时该用的原则,并且预防混乱,倘若在给审美对象制定法则的时候,把动人和美这两个截然不同的领域混淆起来的话,混乱是在所难免的。

动人和崇高在这一点上是相似的、即它们通过不快产生快感,也就是使我们感受到事情的目的性(因为快乐是从目的性里产生出来的,而痛苦的产生则正好相反),这种目的性是以某一反目的性为前提的。

崇高之感的产生,一方面是由于我们自觉无力,受到限制,不能掌握某一对象,另一方面则是由于我们感到自己宏伟无比的力量,不怕任何限制,在精神上压倒迫使我们的感性的能力屈服的东西。这样说来,崇高的对象既然抗拒我们的感性的能力,这种反目的性也就必然会引起我们的不快。但是它同时又使我们意识到我们具有另外一种能力,这种能力胜过迫使我们的想象力屈服的东西。一个崇高的对象,正是由于它抗拒感性,因此对理性说来是有目的的,它通过低级的能力使人痛苦,这样才能通过高级的能力使人愉快。

感动就其严格的意义上说来,表示一种由痛苦和痛苦引起的快乐所组成的混合的感情,只有当一个人的不幸所产生的痛苦相当削弱,使他也能像一个表示同情的旁观者那样有从中感到快乐的余地时,他才能对自己的不幸产生感动的心情。我们今天失去一笔巨大的财富,这种打击使我们倒地不起,而我们的

痛苦却感动了旁观者;一年以后,我们自己也怀着感动的心情,回忆我们身受的这场苦难。软弱的人随时随地陷于自己的痛苦,不能自拔,而英雄和智者即使遭受最大的不幸,也不过受到感动而已。

感动也和崇高之感一样,包含两个组成部分,即痛苦和快感;像前述的崇高之感的情况一样,在感动的情况下,也是以反目的性作为目的性的基础的。痛苦不是人的命运,而人却在受苦,这像是自然界一件违反目的的事,这种反目的性使我们感到痛苦,但是这种反目的性给与我们的痛苦,对我们理性的天赋来说,却是有目的的,同时它要求我们行动,因而对于人类社会也是有目的的。这样,无目的的事物在我们心里激起的不快本身必然会使我们感到快乐,因为这种不快之感是具有目的性的。要决定感动之际究竟是快乐还是不快处在显著的地位,这就要看是无目的的观念,还是有目的的观念占着上风。这又将取决于达到或者破坏的目的的数量多寡,或者要看这些目的与一切目的中最终目的之间的关系而定。

德行高超的人受苦比罪过累累的人受苦感动我们更为痛切,因为德行高超的人受苦,不仅违反人渴求幸福生活的一般目的,也违反美德使人幸福的特殊目的,而罪过累累的人受苦只不过是违反第一种目的而已。相形之下,恶棍的幸运也远比道德之士的不幸更使我们痛苦,因为首先罪过就是违反目的的,而犯罪竟得好报,更加违反目的了。

再说,美德更善于自我酬报,不比罪过得逞的话,不会自我惩罚,因此,身在不幸之中的正直的人,也会忠于美德,而犯罪之徒身在幸运之中,却决不会皈依美德。

在决定感动中的快乐和不快二者之间的关系时,主要是看遭到破坏的目的比达到的目的、或者达到的目的比遭到破坏的

目的，是否更为重要。一切有目的的事物中，再没有比道德的目的性更使我们关心，也再没有什么别的东西能超过我们从道德的目的性中得到的快乐。自然的目的性总还可能有些问题，但是道德的目的性却是已被证实了的。只有它是基于我们理性的天赋和内在的必然性。它对我们说来，是最接近、最重要、同时也是最容易认识的一种目的性，因为它不是由外界，而是由我们理性的内在原则所决定的。它是我们自由的保护神。

道德的目的性，只有在和别的目的性发生冲突并且占到上风的时候，才能最清楚地被人认出来；道德法则，只有在和其他一切自然力量进行斗争，而这些自然力量对人们的心灵都会失去力量的时候，才显示出它的全部威力。凡是不属于道德的东西，凡是不在理性的最高法则控制之下的东西，便都算是这些自然力量；所以感觉、冲动、情绪、激情以及生理的必需和命运都包括在内。敌人越是凶险，胜利便越光荣；只有遭到反抗，才能显出力量。由此可以得出结论："只有在暴力的状态中、在斗争中，我们才能保持住我们的道德本性的最高意识，而最高度的道德快感总有痛苦伴随着。"

正因为如此，使我们获得无上的道德快乐的诗艺，必须利用混合的感情、需要通过痛苦来使我们快乐。悲剧特别能做到这一点。某一个自然的目的性，屈从于一个道德的目的性，或者某一个道德目的性，屈从于另一个更高的道德目的性，凡是这种情况，全都包含在悲剧的领域。我们认识并且感到道德的目的性和另外一种目的性之间的矛盾关系，我们也许可以根据这种关系，把各种快感从低到高排列出来，并且根据目的性的原则，先验地确定愉快的感动或者痛苦的感动的程度。甚至于还可以从这一目的性的原则出发，把悲剧归为几类，并且先验地把悲剧所有的种类画成一张完整的表格，使人一看就能把任何一部悲剧

搁在适当的位置,并且预先料到感动的程度和方式,由于种类的限制,这出悲剧不可能超出一定的感动程度。这样做也许不是不可能的。但是这个题目还须留待专门的探讨。

对道德目的性的观念,究竟在我们的心灵里如何胜过对自然目的性的观念,可以从下面的例子清楚看出。

我们看见于翁和阿曼达[①]双双捆缚在刑柱上,两人都甘心让烈火烧死,也不愿意负心自己所爱的人,以换取王位——看到这番景象,是什么东西使我们心里产生一种无上的快感的?他们目前的处境和他们轻视的好运之间存在着矛盾,大自然以苦难报美德,显然违反常理;他们两个人漠视自己的灾难,似乎违反常情,凡此种种,在我们心里引起种种违反常理的想象,因而使我们心里充满最尖锐的痛苦——但是如果大自然违反常理,能使我们看到我们心里有一种道德的目的性光华夺目,那么大自然的这种目的和法则又和我们有何相干?我们看见这番景象,体验到道德法则的威力大获胜利,这种体验是极其崇高、极其主要的财富,我们甚至于不由自主,想到宽恕这件恶事,因为全靠这件恶事,我们才能得到这种体验。在自由的王国里协调一致,这给我们的快乐,远远超过自然世界里一切矛盾能使我们痛苦的程度。

科里奥兰纳斯[②]屈从了身为丈夫、儿子和公民的职责,离开几乎已被占领的罗马,压抑自己报仇的心思,带回他的军队,听任自己牺牲在一个妒火中烧、满腔仇恨的敌人的手里,他的行动显然十分荒谬背理;他这一步不仅使自己丧失一切已得的胜利果实,而且还是有意奔向自己的灭亡——可是另一方面,他毅然

① 见于魏兰的史诗《奥伯龙》。

② 见于莎士比亚的同名剧本。

决然，宁可违反自己的感情的要求，也不肯违反道德感，他的行动自然也就违反感情的最高利益、违反人的聪明智慧的规律，以便和更高的道德本分协调一致：他这样做，岂不十分恰当，无比伟大？牺牲生命总是违反常理的，因为生命是一切财富的条件；但是由于道德的意图，而牺牲性命，却是高度顺情合理的举动，因为生命并非为了自己才显得重要；它之所以重要，不是作为目的，而是作为达到道德的手段。因此，在某种情况下，牺牲性命成为达到道德的手段，生命就该服从道德才是。伟大的庞培要乘船去非洲的时候，他的朋友请求他暂缓起航，等风暴过后再扬帆出海，庞培说："我并不是非活不可，但是使罗马免遭饥馑，我却是非做不可的。"

一个罪恶之徒的生平也和一个道德之士的痛苦同样可以使人得到悲剧的快感；但是它给我们的是一种道德上违反常理的观念。他的行动和道德法则相矛盾，这使我们心里起反感；他这样行动是由于道德上有缺陷，这使我们内心痛苦：即使我们不把那些无辜的受害者遭到的不幸估计在内。我们不满意这些人的道德，因而也就不可能使我们在看见他们的行动和苦难时所感到的痛苦得到补偿——可是对于艺术来说，两者都是令人满意的题材，我们身历其中，感到高度的快乐。我们不难把这种现象和前述的一切协调起来。

不仅顺从道德法则可以使我们得到道德上合情合理的观念，由于违反道德法则而产生的痛苦也可以使我们如此。意识到人的道德上有缺陷而产生的悲哀是合情合理的，因为这种悲哀正好和伴随着道德上的规矩无邪的满足相对立。事后追悔，自怨自艾，甚至于达到最严重的程度、全然绝望的地步，这在道德上是崇高的，因为倘若在这个罪人的心灵深处不存在一缕区别正确与谬误的正直之感，并对自己最切身的自私利益做出批

判的话,他就永远不会追悔的。追悔是在把做过的事和道德法则进行比较之后才产生的,它正是对这件事的否定,因为这件事违背了道德法则。所以在追悔的瞬间,道德法则必然是这个人心灵中的最高裁判,他必然觉得道德法则甚至于比他犯罪得来的代价都更重要,因为他意识到损害了道德法则,这种代价便给他的享乐带上了苦味。把道德法则看成最高裁判的心灵状态,在道德上是合情合理的,所以也就成为道德快乐的一个源泉。一个人由于受不了内心法官的谴责的声音,这些声音他不能充耳不闻,绝望之余,把人生中所有的财富、甚至于自己的生命都弃置不顾,还有什么能比这种英雄气概的绝望心情更加崇高呢?无论是道德之士为了行动合乎道德法则,自愿牺牲也罢——或者是一个犯罪之徒受到良心谴责,因为越出道德法则而惩罚自己,亲手毁掉自己的生命也罢,同样可以激发我们对道德法则的敬意,而且尊敬的程度也同样高,如果说二者之间还有什么差别的话,这种差别也是对后者有利的,因为一个道德之士,意识到自己的行动光明正大,心怀喜悦,可能在某种程度上易于下定決心,因为他的内心倾向于这种行动,并对它怀有好感,因而使他这样做的道德功绩也就相应地削弱了。对一桩已犯的罪行痛悔绝望,只是表明道德法则的威力发生作用不过较晚,但不是较弱,这是崇高无上的道德的画幅,只是在强制和高压的状况之下勾勒出来的。一个人由于违背道德本分而悲伤绝望,他这样做,正好又回过头来顺从了道德本分,他自我谴责得越厉害,我们看到道德法则对他的威力就越大。

但是在有些情况下,道德的快乐是以另一种道德的痛苦为代价换取得来的,这些情况是这样发生的:必须逾越一个道德本分,为了能使行动符合一个更崇高、更普遍的道德本分。倘若科里奥兰纳斯不去围困他自己的故乡之城,而是率领一支罗马军

队来到安提翁和柯里奥里城前面，倘若他的母亲是一个佛尔西尔人，而母亲的请求对他发生一定的作用时，那么儿子的本分在他心头奏凯，这就会对我们发生全然相反的印象。对母亲的尊敬就会和比这高出百倍的公民的义务处于对立的地位，在二者发生冲突时，公民的义务是应该超过对母亲的尊敬的。一位司令官处于这样一种抉择前面：不弃城投降，就眼见被俘的亲生子被人刺死。他决然选择后者，因为对儿子的本分应该屈从于对祖国的本分。虽然乍一看来，父亲的行动竟然如此违反父子的天性和爱子之道，我们心里不禁产生反感，可是随即看到，即使是和感情连成一片的道德冲动也不能使理性做出错误的决定，我们又不禁钦佩不置。哥林多人提摩莱翁，把自己心爱的但是野心勃勃的兄弟提摩芳内斯杀死，因为他的爱国观念要求他把一切危害共和国的东西全都摧毁净尽，虽然我们看见他做了这桩违背天性、严重违反道德之感的行动，内心不无恐惧、厌恶，但是我们的厌恶不久就化为对英雄美德的最高敬意，因为这种美德不受爱、憎引起的外来影响，即使在感情猛烈交战之际也能像在内心极其平静之时那样自由自在、正确无误地做出决定。我们对提摩莱翁的共和主义者的本分尽可以有全然不同的想法，但这无损于我们得到的快感。往往正是在我们的理智并不同情剧中人物的时候，我们才会认识到，我们心里顺乎本分之感远远胜过顺乎常情之感，而和理性协调一致又远远胜过和理智协调一致。

人们对任何一种道德现象的判断没有像对上述这种现象的判断如此分歧、差异的了。判断之所以会如此分歧，用不着到远处寻找原因。虽然道德之感尽人皆有，也不会在所有的人身上它都有判断这种情况时所必需的强度和自由。对大多数人来说，只要一种行动，一看就知道和道德法则吻合，于是表示同意，

而另一种行动,十分明显地违背这法则,于是加以否定,也就够了。可是为了能正确地确定各种道德本分与道德的最高原则之间的关系,一种清醒的理智和不受任何自然力量、也就是说不受任何道德冲动(只要它是本能地发生作用)影响的理性是必要的。因此有的行动,少数人认为最最合情合理,而在多数人的眼里,却显得荒谬绝伦,尽管这两种人都做了同一道德判断;这是因为对这种行动的感动,还不能为大多数人分享,使人普遍具有,如同人类天性的一致性和道德法则的必然性使我们期待的那样。谁都知道,连最真实、最崇高的壮烈行为,在很多人看来,也显得过分和荒唐,这是因为认识壮烈行为须要理性,而理性的尺度在所有的人身上并不完全相同。一个渺小的灵魂负担不起这样巨大的想象,被压得沉入地底、或者痛苦地感到这些想象超过他的道德感的寻常限度。不是常有这样的情况吗,一群平庸的人认为混乱不堪之处,思维高深的人恰好认为这是最高的秩序,赞叹不已。

悲剧的感动和我们由痛苦而生的快乐,是以道德上合情合理之感为基础的:关于这种道德感,只谈这些。但是另外还有不少场合,我们仿佛感到自然的目的性以牺牲道德的目的性为代价而使我们快活。一个恶棍在布置他的阴谋的时候,顽强彻底、显然也使我们快活,尽管他的计谋和目的全部违反我们的道德感。这样一个恶人能引起我们高度的关切,我们胆战心惊,唯恐他的计划失误,可是如果说我们真的一切事情都是以道德目的性为准则的话,那我们完全应该热切希望他的计划落空。但是即使有这种现象,前面所说的关于道德目的性的感觉及其对我们在悲剧感动中得到快感发生的影响的意见,也不能就此勾销。

目的性在任何情况下都使我们快活,尽管完全和道德无关,

或者与道德相违，只要我们根本不想到被违反的道德目的，我们享受的快乐便十分纯净。我们看见动物的类似的理智本能，蜜蜂的技巧，以及相仿的情形，尽管心里喜悦，可是并不把这种自然的目的性和一种理智的意志联系起来，更不把它和一种道德目的联系起来；同样，人所做的每一件事，要是我们想到做这事的手段和达到的目的之间的关系的话，那么，这件事本身的目的性就会使我们愉快。但是如果我们忽然想到，要把这一目的及其手段和一个道德原则联系起来，这时，我们发现它和道德原则发生抵触，简言之，如果我们想到这是一个道德生物的行动，那么，先前的快乐便会被深刻的愤怒所代替，这件事无论看起来如何顺乎理智，也不能使我们和违反道德的观念妥协起来。我们绝对不能清楚地想到这个理查三世、这个埃古[①]、这个勒夫列斯[②]竟然是人，这样一想，我们的同情必然会转化为它的反面。我们日常的经验证明，我们能自动地把我们的注意力从事物的某个方面引开，把它倾注在另一个方面，我们具有这种能力，并且也经常使用这种能力，只是通过这种注意力的分离才能得到快感。诱致我们分离我们的注意力并继续处于这种状态。

不过有时候，一件聪明的恶事其所以赢得我们的欢心，主要由于这件恶事是一种手段，使我们享受到道德目的性的快乐。勒夫列斯对克拉瑞萨的德行所设的圈套越是危险，残忍成性的暴君对坚贞不屈、无辜受罪的牺牲者所施的刑罚越是严峻，我们便看见顺乎道德的行为越加光辉，高奏凯歌。我们高兴的是道德的责任感的威力竟如此巨大，使引诱者不得不挖空心思去想办法，同时我们知道，在一个顽固不化的恶棍心里，有时候也必

---

① 莎士比亚的悲剧《奥赛罗》中的人物。

② 英国小说家理查德生的小说《克拉瑞萨·哈罗》中的恶少。

然有道德感在骚动,而他竟能克制这种感情,这也算是他的本领吧,因为这足以证明他的灵魂相当坚强、他的行动非常合乎他的理智,丝毫不受内心道德冲动的影响而改变主意。

此外,按照一定目的进行的恶事,只有当它在道德的目的性面前遭到破灭的时候,才能成为完美的快乐的对象,这种说法是无可反驳的。这种恶事甚至于是达到最高快乐的一项非常重要的条件,因为只有它才能使人清楚地认识到道德之感的优势力量。关于这一点,克拉瑞萨的作者留给我们的最后印象,可以说是最有说服力的证明。勒夫列斯的诱惑计划有着高度的理智目的性,我们身不由己,不得不表示赞赏,可是克拉瑞萨用来对待她的这个旨在破坏她的贞操的可怕的敌人时所表现的理性的目的性,光荣无比地压倒了勒夫列斯的理智的目的性,这样一来,我们就能把这两种享受高度统一起来。

只要悲剧诗人把合乎道德的感情变成一种生动活泼的意识,当作自己的目的、那就是说,只要他精心细致地选择并且运用达到这一目的的手段,他就一定会总是通过两种方法,通过道德的目的性和自然的目的性来欢娱欣赏者。通过前者他可以满足人的感情,通过后者使人理智得到满足。大部分观众仿佛盲人似的接受着艺术家对他们的情感所产生的效果,他们看不见艺术用什么魔术向他们行使这种威力。但也有一些欣赏者,情况正好相反,艺术家施加于他们心灵的效果完全丧失,但是通过他所采用的手段所具有的目的性,艺术家还能诉于这些欣赏者的趣味。趣味发展到最精致的地步,往往就蜕化为这样一种奇怪的矛盾,尤其当道德的教化落后于头脑的培养时更是如此。这种欣赏者在动人、壮丽的事件中只寻找理智方面的事物,他们感受和考究这种东西时,倒是显出最正确的趣味来的,但是千万不要诉于他们的情感。年龄和文化把我们引向这座暗礁,而能

很好地克服二者所产生的不良影响,正是有教养之士性格上的最高荣誉。在欧洲各民族中,我们的邻居法国人最靠近这种极端,我们在各方面亦步亦趋地模仿他们的榜样,在这件事上也效法他们。



论悲剧艺术

席勒　著

张玉书 译　杨业治 校

译者附识　《论悲剧题材产生快感的原因》和《论悲剧艺术》二文在1792年分别发表在《新泰莉亚》杂志第一卷第一、二期上。1791年春季，席勒开始研究康德的美学。同年12月，写下了这篇论文。他引用康德的一些说法来阐述自己原有的悲剧论点。《论悲剧题材产生快感的原因》一文集中探讨悲剧题材为什么能吸引观众和什么东西吸引观众的问题。悲剧题材使观众在感情上产生痛苦，可是在理智上或者在道德上，却使人产生快感，理智战胜感情，观众在道德上得到教益，因此也就得到愉快。从这一论点出发，席勒在《论悲剧艺术》一文中，进一步阐述悲剧艺术的其他要点。既然悲剧题材动人的先决条件是要激发观众的同情心，引起反感、使人厌恶的人物，便不适宜于作悲剧的人物。席勒接着指出："一切同情心皆以受苦的想象为前提，同情的程度，也以受苦的想象的活泼性，真实性，完整性和持久性为转移。"这是悲剧艺术必须具备的四点要素。要具备这些要素，悲剧的情节必须发挥作用。文章最后部分便谈到对悲剧情节的要求。席勒在写这两篇文章的时候，悲剧《华伦斯坦》正在酝酿中，他关于悲剧的理论，也牵连到历史剧的理论，对了解席勒本

人的戏剧作品很有帮助，同时对于我们今天也有可资借鉴之处。本文根据柏林建设出版社 1955 年版《席勒八卷集》译出。

激情本身要包含一些使我们快活的东西，不论使我们感动的事物究竟对我们发生迁善还是从恶的作用；我们努力争取，使自己能受感动，即使做出若干牺牲，亦在所不惜！我们最平常的娱乐就以这种追求激情的冲动作基础；这种激情究竟出自渴望，还是出自厌恶，按其本性来说，令人舒畅，还是使人痛苦，全都无关重要；倒是经验告诉我们，使人难受的激情反而更吸引我们，这就是说，由激情而来的快乐和激情的内容正好处于相反的关系中。悲惨凄切、阴森可怕的事物本身就有不可抗拒的魅力来吸引我们，每逢悲惨、恐怖的事情发生，我们感到有同样强大的力量摈斥我们而又吸引我们，这都是我们天性中一种普遍的现象。谁要讲述一件谋杀的故事，大家便围了上来，屏息静听；最惊心动魄的神怪故事，我们读起来津津有味，越是读得毛发直竖，越是爱不释手。

倘若亲眼来看具体的事物，这种感情的激动会流露得更加活跃。我们从岸上看去，只是海上的风暴刮沉了一整个舰队，我们善感之心大为激恼，而同时我们的幻想却感到同样程度的愉快。卢克莱修[①]认为，这种自然而然的快活是在自身的安全和眼见的危险互相对比之下产生出来的；这种说法，我们很难认可。一个罪犯绑赴刑场，相随而去的人何其众多！这种现象既不能以正义得到伸张、人们心满意足来解释，也不能说是由于复

---

① 卢克莱修（公元前 99—55）是卓越的罗马诗人，作品有《物性论》。他的唯物主义哲学和他的无神论促进了科学的传播。

仇之心得到餍足,用这种不高尚的快活来解释,这个不幸的人甚至于能在观众心里得到宽恕,激起观众最真诚的同情心,希望他能保全性命;尽管如此,观众心里或强或弱地产生了一种好奇的愿望,希望目睹耳闻他的痛苦。感情细腻、具有教养的人也许是例外,不过并非由于他没有这种冲动,而是因为同情心过于强烈,超过这种冲动,要不然就是世俗的礼节规则限制了这种冲动。粗野的自然之子,不受任何细柔的人性感情的束缚,毫无顾忌,完全听任这种强有力的激动拨弄。可是这种冲动根植于人类心灵原始的禀赋之中,只能用一般的心理学的规律来解释。

我们也许觉得这种粗野的自然感情和人类本性的尊严极不相容,因而犹豫不决,不敢把它说成人人有份的规律;然而有足够的经验,可以确实证明由痛苦的感动得来的愉快确实存在,而且尽人皆有。相互矛盾的感情或者本分,进行激烈的搏斗,对当事人来说,是痛苦的源泉,而我们旁观者看来,却很愉快。我们怀着不断高涨的兴趣注视着一种激情的发展,直到它把不幸的牺牲者拖进了深渊。一种脆弱的感情,使我们看到肉体的痛苦、或者看到心灵的痛苦在肉体上的表现,吓得倒退三丈,可是正是这种脆弱的感情,使我们通过对纯粹心灵的痛苦所表示的同情,获得一种更加甘美的快乐,我们听人描绘这种痛苦时所感到的兴趣,是人人都有的。

不用说,上述一切,只是针对叙述的或者想象别人的激情而言。因为自己的原始的激情,和我们追求幸福的愿望关系密切,往往非常强烈地控制我们,以至于我们感受不到愉快,只有在不涉及我们自身利益的情况下,才能使我们愉快。所以一个人如若真被一种痛苦的激情所控制,他心里痛苦之感便占压倒优势,而对他的心情进行的描绘却可以使听众或者观众得到极其强烈

的愉快。尽管如此,即使是这种自己的原始的痛苦的激情,对于身受者本人,也并非全无快感可言;只是愉快的程度,根据不同的性格,因人而异罢了。倘若焦灼不安、狐疑、恐惧的心情毫无一点乐趣的话,恐怕赌博对我们的魅力会大大削弱;也不会有人不顾死活去冒生命的危险;对别人的痛苦所感到的同情,也不可能恰好在你有最高度错觉的刹那之间,在最大的程度上,好像化身为剧中人物的情况下,得到最生动的愉快。然而这并不是说,令人不快的激情本身就有快感,恐怕谁也不会异想天开,说出这种话来。我想说的只是:心灵的这些状况,只不过提供条件,使我们仅仅在这些条件下,有可能得到某些种类的愉快之感,对这些快感特别敏感、特别渴望的心灵,便比较容易接受这些不愉快的条件,即使置身于最猛烈的激情的风暴中,也不会完全失去自己的自由。

碰到令人可厌的激情,我们感到不快,是由于某一对象和我们感情的或者道德的功能之间的关系;同样,遇到愉快的激情,感到快乐,也是由于同样的原因;一个人道德的禀赋和他感情的禀赋之间关系如何,决定他在激情中还能保持多少自由。谁都知道,我们在道德方面没有抉择的余地,而感情的冲动倒是可以服从理性的支配、也就是说,感情的冲动是受我们控制的,至少应当受我们控制,因此,我们可以了解,处于一切和自私的冲动有关系的激情中,我们有可能保持充分的自由,并控制激情应该达到的程度。倘若在一个人身上,道德意识胜过追求幸福的冲动,对个人利益的那种自私的倾向,由于服从普遍的理性法则而有所削弱,那么,激情所达到的程度,也会相应地变弱。所以这样一个人,在激情中,很少感到某种事物对他追求幸福的冲动所产生的关系,因而也很少会体会到那种仅由这种关系而产生的不快;相反,他会更加关注这种事物和他的道德本性所处的关

系,正因为如此,他也就更容易感受由于道德的关系常常掺杂在最尖锐的感情痛苦中的愉快。这样一种性格最善于享受来自同情的快感,并把自己的原始的激情也限制于同情的范围之内。由此可见,一种人生哲学如能不断地向我们指出普遍的规律,使我们对个人的感觉大大削弱,教导我们着眼整体,忘却小我,使我们能对待自己犹如对待陌生人一样:这种人生哲学便有崇高的价值。这种高尚的精神状态是坚强和睿智的人的命运,他们不断进行自我修养,学会了抑制自私的冲动。即使是最悲痛的损失,也不过使他们感到一次平静的忧伤;在这种忧伤之中,还能交织着相当程度的快感。只有他们这些能和自我分离的人,才能享受自我体验的特权,并且只有他们能通过同情心的柔和的反映,来感到自己的痛苦。

上面的叙述已经含有足够的启示,引起我们注意激情本身、尤其是悲伤的激情,给与人们的快感的根源何在。大家已经看到,在道德高尚的人的心灵中,这种快感较大;心灵越是摆脱自私的冲动,快感也显得越发自由。此外,在悲伤的激情中,对自我的偏爱受到损伤,快感也就更为活跃、更为强烈,而在欢乐的激情中,在自我的偏爱得到满足的前提下,快感也就没有那么活跃、强烈。这就是说,自私的冲动受到损伤,快感就增长;这种冲动得到满足,快感就减少;不过我们知道的快感的根源,不外二种:追求幸福的冲动的满足和道德规律的实现;一种快乐,如已证明不是出于第一种根源,就必然出于第二种根源。因此,痛苦的激情在叙述时,使我们感受愉快,甚至于在某些场合下,亲身经历的痛苦的激情也能愉快地感动我们:这种愉快起源于我们的道德本性。

人们曾经试图用某些方式解释来自同情的快感,然而绝大多数的解释,都不能令人满意,因为他们宁愿到附带的情况中,

而不愿在激情的本质中,寻找这个现象的根源。许多人认为,来自同情的快感,只是心灵从多愁善感中得到的快感。另一些人又认为,这只是精力强度活动所给与的喜悦;欲望功能的生动活跃,简言之,乃是活动的本能得到了满足。又有些人认为,在和厄运和情欲进行搏斗的时候,显示出一些道德上优美的性格特点,而发现这些道德性格的特点,就产生了快感。然而为什么恰恰是我们同情的对象所遭受的痛苦本身、他们真正的苦难本身,对我们的吸引力最大:这一点还是没有解释清楚。因为依照上述的那些解释,痛苦的程度越弱,对我们在感动时获得快感的上述根源,显然就越加有利。在我们幻想中激起的想象活跃强烈,受难的人德行高超,产生同情心的人回忆自己的情况:都可以增强感动时产生的快乐,然而都不是产生这种快乐的原因。懦夫的苦恼、恶棍的痛苦,不用说,不会给我们这种娱乐;不过这是因为他们不能像受苦的英雄或者搏斗的君子那样强烈地激动我们的同情心。这样我们就又回到了第一个问题:为什么恰恰是痛苦的程度决定感动时同情的快乐的程度。这个问题只能这样回答:我们的感性受到了打击。这就创造了一个条件,使心灵中激起某种力量:这种力量活动的结果,便产生由同情别人痛苦而来的快感。

这种力量不是别的,乃是理性。如果说理性的自由活动,作为绝对的自我活动,特别应该叫作活动的话,如果心灵只是在道德的行为中,才充分感到独立、自由的话,那么,使我们在悲惨的感动中得到快乐的原因,自然也可以说是我们活动的本能得到了满足的缘故。但是这样说来,作为这种快感的基础的,不是观念的丰富和活跃,也不是一般的欲望功能的作用,而是某种特殊的观念,某种特定的、由理性产生出来的欲望功能的作用。

所以说,一切被叙述的激情,本来就有使我们惬意的东西,因为它满足了我们要求活动的本能;而悲惨的激情,在更高的程度上,满足了这种冲动,因而它感人的效果,也就更大。心灵只有在完全自由的状态中、只有在意识到它的理性禀赋的时候,才表现出最高度的活动,因为只有在这种情况下,心灵才运用了一种足以克服任何抗拒的力量。

心灵的这种状态,特别使这种力量表现出来,并唤醒这种较高级的活动;这种状态对于一个理性的生物来说,是最合情合理的状态,而对于要求活动的本能来说,又是最能使它满足的状态,所以这种状态一定会在很大的程度上和快乐相结合①。悲惨的激情就能使我们处于这样一种状态;我们心里道德的功能,在何种程度上,胜过感情的功能;在同样程度上,悲惨的激情所给的快乐,也能胜过欢乐的激情所引起的快乐。

在一切目的的整个体系中,只能称为次要环节的那种目的,艺术把它从总的联系中隔离出来,当作主要目的来追求。对大自然来说,快乐只是一个间接的目的;对艺术来说,它却是至高无上的目的。因此,重视包含在悲剧感动之中的崇高快乐,尤其是艺术的目的;凡特别把同情的快乐作为自身目的的艺术,是在最一般意义之下的悲剧艺术。

艺术通过摹拟自然来实现自己的目的,它完成了实际上使快乐得以产生的条件,并为这一目的,把自然中四分五裂的设施,按照一幅一目了然的蓝图结合起来,以便把自然仅仅视为次要目的的东西,当作最终的目的来完成。所以悲剧艺术是在那些特别能引起人们的同情与感动的情节中摹拟自然。

如果要一般地规定一下悲剧艺术的处理过程,首先必须知

---

① 参看《论悲剧题材产生快感的原因》一文。——席勒原注。

道，按照惯常的经验，在哪些条件下，感动的快乐最有把握产生，产生又最为强烈；不过同时也须注意，哪些情况限制或者甚至于破坏这种快乐。

从经验得知，有两种相反的原因阻挠感动的快乐：不是被激起的同情心太弱，便是太强，以至于由感染而来的感动转变到最初感动的活跃状态。同情心太弱，还可以是由于我们从最初的痛苦中得到的印象太弱；在这种情况下，我们说，我们内心漠然，既不感到痛苦，也不感到快乐；或者是由于有别的更强烈的感受，压抑从痛苦得到的印象；由于这些感受在心灵中占了优势，便削弱了或者完全窒息了同情的快乐。

按照上面《论悲剧题材产生快感的原因》一文的论述，任何悲剧性的感动，都含有一种违反常理的观念，而这种观念如果要使感动产生快乐，又必须过渡到一种更高级的合情合理的观念。这两种相反的观念，彼此的关系如何：决定感动的时候，突出的究竟是快感，还是不快之感。倘若违反常理的观念比合情合理的观念更为活跃，或者被破坏的目的比达到的目的更为重要，那么任何时候，不快之感总占上风；不管这是客观的人性通例，或者只是由于主观的个人特性。

倘若对导致一件不幸的事情的原因，不快之感过于强烈，那么它也会削弱我们对身遭不幸的人的同情心，两种迥乎不同的感情不可能同时高度存在于心灵之中。对引起苦难的肇事人怀有的愤怒变成主宰一切的激情，任何其他感情都得为它让路。所以我们应该同情的受难的人，如果由于自身不可原谅的过失而惨遭不幸，或者原来可以免于不幸，然而由于智力薄弱或者胆小怕事，不能免于不幸，都会削弱我们对他的同情。不幸的李尔王受尽忘恩负义的女儿们的百般虐待，但是这位稚气的老人却那样轻率地放弃他的王冠，并且那样令人难以理解地把他的爱

情分给他的女儿们,就大大损害了我们对他的同情。在克罗纳格[①]的悲剧《奥林特和索夫罗妮亚》里,我们即使看见这两个殉道者为他们的信仰遭到最可怕的痛苦,也不能使我们对他们大表同情,而他们崇高的英雄气概,也很难使我们拜服,因为奥林特的行为把他和他整个的民族引向毁灭的边缘,这样的行为只能归诸疯狂。

我们照理应该同情一件不幸事件中的无辜的牺牲者,但是倘若不幸事件的肇事者使我们的灵魂深恶痛绝,也会大大削弱我们的同情。悲剧诗人如果不得不在剧中安排一个恶棍,如果他被迫非从穷凶极恶的事件中引出大痛苦不可,那么,这总会损害他的作品的高度完美。莎士比亚剧中的埃古、麦克佩斯夫人、《萝多古娜》一剧中的克莱奥巴特拉、《强盗》一剧中的弗朗茨·摩尔,都可以为这一论点作证。一个诗人为了自己真正的好处,不要把灾难写成旨在造成不幸的邪恶意志,更不要写成由于缺乏理智,而应该写成环境所迫,不得不然。倘若灾难并非出自道德的根源,而是由于一些自身本无意志、又不顺从人的意志的外界事物,那么,同情心便会纯洁些,至少不会由于道德上违反常理的观念而遭到削弱。可是这样一来,表示同情的观众的心里,不能不对自然界中违反常理的事物产生不快之感:这种背理性只有借助道德上的合理性,才能挽救过来。假如受难的人和引起苦难的人都是同情的对象,那么,同情的程度便会更加强烈。只有在这种情况下,才能产生:导致受难的人不引起我们的憎恨,也不引起我们的轻蔑,而是违反自己的心意,被迫做了不幸的肇事人。德国的伊菲格妮[②],一个出色的优点就在这里。那

---

① 约翰·克罗纳格(1731—1758)是德国的剧作家。

② 歌德:《伊菲格妮》。

位陶里亚的国王是唯一阻挠俄瑞斯忒斯和他姊姊的愿望不能实现的人，可是他从来没有丧失我们对他的尊敬，最后还迫使我们非爱他不可。

还有一种感动超过这种感动，那就是灾难的原因不仅不和道德相悖，甚至于还正因为合乎道德，才可能发生这场灾难，而双方遭受的痛苦只是由于感到自己引起了对方的痛苦。在高乃依的《熙德》一剧里，希梅娜和罗得黎格两个人的处境就属于这一类；毫无疑问，论到错综复杂性，这应该算是悲剧中的杰作了。荣誉感和孝心武装了罗得黎格的手，使他横下心来和他的情人的父亲为敌，英勇无畏地战胜了仇人；荣誉感和孝心又使被杀者的女儿希梅娜，变成罗得黎格的可怕的控告者和迫害者。他们两个人的行动都违反自己的心意，他们的心意看见被迫害的对象遭逢不幸，惊惶战栗，而他们的道德本分又使他们努力引来这场灾难。两个人都牺牲了自己的心意，完成一桩道德本分，因而博得我们最高的敬意；两个人都是自愿受苦，而受苦的动机又使他们极度为人尊敬，因而也把我们的同情心激动到最高的程度，在这里我们的同情心不会受到不快之感的干扰，反而会在双倍的火焰中熊熊燃烧，仅仅由于我们不能想象为什么这样高度值得有幸福的人却遭逢不幸，仅仅这一点还能以一层痛苦的轻云，使我们同情的快乐稍有逊色。尽管我们对这种违反常理的事件的憎恨并不涉及任何具有道德意志的生物，而是引到最无害的地方、即引向必然性；尽管这样做，赢得了许多好处，然而对于自由的、自己主宰自己的生物来说，向命运盲目屈服，总是使人耻辱、有伤尊严的。就是这个缘故，哪怕是希腊舞台上最杰出的戏剧，我们依然感到美中不足，因为在所有这些戏里，临了都需要必然性协助，而对我们要求一切都合理的理性来说，便始终留下一个解不开的纽结。然而在受过道德教养的人所能攀登的最

高、最终的阶段,同时感动人的艺术也能到达的阶段上,即使是这样的纽结,也能解开,而且这个纽结一解开,任何一种不快之感的阴影就都随之消逝。在下述情况下,才可能如此:就是这种对命运的不满也会全然消除,散失于预感之中,或者更好地说,散失于一种明确的意识之中,知道事物之间有一种合乎目的的联系、有一种崇高的秩序和善良的意志。于是我们感到在自然的宏伟整体之中,一切都无比适宜、极其妥切;这种愉快的感觉和我们因道德上的协调而产生的快乐合在一起;从表面看来,似乎有些地方违反常理,在个别情况下引起我们的痛苦,其实只是对我们理性的一种刺激,让它在普遍规律之中,探寻这种特殊情况存在的理由,并在巨大的和声之中,消除这一个别的噪音。希腊艺术从来没有能达到悲剧感动的这种纯粹的高度,因为无论是希腊人的民族宗教也罢,或者甚至于是他们的哲学也罢,都没有能这样又广又深地照耀他们的道路。现代艺术有这样的好处:它从经过提炼的哲学,获得更为纯净的素材,能实现这最高的要求,因而就能发展艺术的全部道德尊严。倘若我们现代人由于时代的哲学精神和现代文化整个对诗歌的不利影响,不得不放弃恢复希腊艺术的企图,那么,这些因素对于悲剧艺术的影响并不十分不利,因为悲剧艺术是更多以道德为基础的。我们的文化从整个艺术夺到的东西,说不定都会还给悲剧艺术。

由于不快的观念和感觉混杂起来,悲剧的感动遭到削弱,从而使来自悲剧的感动的快乐也为之减少;另一方面,悲剧的感动由于十分接近最初的感动,又能扩张到痛苦占主要地位的程度:我们已经说起,激情中的不快之感,起源于激情的对象对我们感情的关系,而从激情中得来的快感,则来自激情本身对我们道德的关系。事情的前提是在感情和道德之间存在着某种特定的关系;这种关系决定悲剧的感动中不快之感与快感的关系;感情与

道德的关系改变或者倒转过来，也就必然使感动中快乐和不快的感觉倒转过来，或者转变成自身的反面；感情越活跃，道德的影响就显得越弱；反之，感情力量越小，道德的影响就越大。因而一切使我们心灵中感情占优势的东西，必然减少我们对感动的快感，因为它限制我们的道德，而使我们感动的快感却纯粹是从道德来的。正如一切使道德在我们心灵中蓬勃高涨的东西，甚至于使最初的激情也失掉痛苦的芒刺。倘若痛苦的想象上升到这样一种程度，我们简直不可能区分由感染而来的感动和最初的感动，区分我们自我和受苦的人，区分真实与虚构，那么，我们的感情便的确占了上风。倘若感情的对象比比皆是，被激起的想象力发出一阵令人目眩神迷的光芒，使感情得到滋养，那么，感情也会同样占到上风。想要束缚感情，没有比借助超感情的、道德的思想更聪明的办法了；受到压抑的理性，凭着这些思想，像靠着精神的支柱一样挺立起来，超越感情的阴沉迷濛的氛围，进入一个更其明朗的境界。因而在戏剧对白里，遇到合适的地方，就插进一些普遍真理或者道德箴言，对所有文明民族都有极大的魅力；这种办法早经希腊人采用，并且简直用得有些过分。很长一段时期内，尽是处于受苦的状态；其后，能摆脱屈从感情的情况，进行自我活动，重新进入自由自在的情况：对于一个道德心灵来说，没有比这更受欢迎的了。

关于限制我们的同情、阻挠我们从悲哀的感动得到快乐的原因，只谈这些。现在该计算一下，在哪些条件下，同情心将能得到促进，并能万无一失、最强烈地引起感动的快乐。

一切同情心都以受苦的想像为前提；同情的程度，也以受苦的想像的活泼性、真实性、完整性和持久性为转移。

（一）想象越生动活泼，也就更多引起心灵的活动，激起的感情也就更强烈、也就更要求它的道德功能起而反抗。受苦的

想象可以通过两条不同的途径得到,这两条途径对于印象的活泼性并不同样有利。我们亲眼看见的痛苦,比起经人叙述或者描写而知道的痛苦来,激动我们的程度要强烈的多。前者取消了我们想象力的自由翱翔,直接击中我们的感情,因而通过最短的道路,进入我们的心的深处。听人叙述就不同了,特殊事物先应当上升为一般事物,然后再从一般事物认出特殊事物来、也就是说,印象经过理智这番必要手术,力量已经大大削弱,然而薄弱的印象不可能把心灵全部控制住,必然会给其他的想象留下余地,搅扰它的效果,分散对它的注意力。旁人的叙述也往往把我们由正在行动的人物的心灵状态放进叙述人的心灵情况中,这就中断了产生同情心所必不可少的幻觉。只要叙述者以自己的身份插入所述的事情中去,故事的情景立即静止,因而不可避免的也就使我们息息相关的感动中断。遇到戏剧诗人在对白中忘其所以,让他的人物说出一些只有冷眼旁观的观众才可能产生的看法时,这种情况也会出现。我们现代悲剧很难不犯这种错误,只有法国悲剧却已经把它变成一条规律。由此可见,想使我们对苦难的想象具有产生高度感动所需要的强烈程度,身历其境和亲身感受是完全必要的。

(二)然而即使我们能得到对苦难的最为生动活泼的印象,倘若这些印象缺乏真实性,也照样不可能产生相当程度的同情心。我们所要参与的苦难,我们必须对它有所了解;这就需要这种苦难和我们心里本来已有的东西互相吻合。产生同情的可能性建立在这一基础上、即我们意识到或者假定在我们和受苦的对象之间具有相似之处。任何地方,只要能看到这种相似之处,同情便必然产生;如果没有这种相似之处,就不可能产生同情。相似之处越明显、越巨大,同情心也就越活跃;前者越少,后者也就越弱。我们如想感受别人身受的激情,我们自己心里必须具备一切产生这种感动所必需的内部条件,以便和这些内部条件

结合起来产生的那种外在原因，也能对我们产生同样的效果。我们必须能毫不勉强地和受苦的人调换一下角色，把我们自己临时置在他的地位。要是我们事先没有在别人身上发现我们自己，我们又怎么可能在我们心里感受别人的处境呢？

这种相似之处涉及心灵的整个基础，只要这一基础是普遍的、必然的。但是只有我们的道德本性才特别具有普遍性。我们的感情的功能可以经过偶然的原因而改变，即便我们的认识功能也会因条件改变而转移，只有我们的道德确定不移，因而它就最宜于给这种相似之处以一种普遍的稳定的尺度。只要我们觉得一个观念和我们的思维和感觉的方式一致、和我们自己的思想程序有某种亲属关系，它就很容易为我们的心灵所理解；这种观念，我们就说它是真实的、倘使这种相似之处只关系到我们心灵中的特殊之处、我们心中普遍人性的特别情况，这些情况又可以撇开不顾而无损于普遍人性，那么，这一观念只对我们具有真实性；倘若这种相似之处涉及全人类都该具有的普遍的和必然的形式，那么，这种真实性就可以和客观真理同样看待。对于罗马人来说，布鲁图斯的判决书[①]和加图的自尽[②]都有主观的真实性。产生这两个人的行动的想象的观念和感情，并非直接来自普遍人性，乃是间接从特定人性而来。要想和他们共有这些感情，必须具有罗马人的思想。相反，只要是人，就会被烈阿尼达的英勇牺牲[③]，亚里斯帖得的泰然自若[④]，苏格拉底的视死如

① 布鲁图斯是罗马共和国（公元前 509 年）的创建人。他的两个儿子阴谋复辟，他作为执政，宣布他们的死刑，并亲自监刑。

② 加图（公元前 95—46）反对恺撒失败，自杀。

③ 烈阿尼达是公元前 490 年到 480 年斯巴达的国王，曾经以三百部队，英勇阻击波斯军队，直到他和全军覆没。

④ 亚里斯帖得（公元前约 540—460）是雅典的将军和政治家，曾被流放，并不介意，后来仍为祖国效忠，击败波斯的侵略。

归所深深感动;只要是人,看到大流士惨遭厄运[①],都会感极流泪。这种想象和前述的想象不同,我们说有客观内容的真实性,因为它和每个人的本性都相一致,这样一来,就获得了同样严格的普遍性和必然性,仿佛它和任何主观条件都没有关联似的。

话说回来,这种主观真实的描述,虽然涉及偶然的情况,但是不能把它和随意的描述混淆起来。说到最后,这种主观真实的事物,也来自人们心灵中普遍的禀赋。这种普遍的禀赋,遇到特殊的条件,便有了特定的情况。二者同样是心灵的必不可少的前提。加图的决定,倘若违反人性的普遍规律,就也不可能有主观真实性。只是这种方式的描述,影响的范围较小,因为除去一般的情况以外,它还需要别的情况作为先决条件。悲剧艺术如愿放弃外延的效果,可以采用这种描述,得到巨大的内向的效果;不过它的最丰富的题材,始终是绝对真实的东西、在人和人的关系中纯粹人性的东西,因为悲剧只有采用这种东西,才能保证产生的印象具有普遍性,而且不至于削弱印象的强烈程度。

(三)悲剧描述除了活泼性和真实性以外,第三还要求完整性。凡是使心灵按照预定的目的活动所需要的一切外部条件,必须在想象中全部具备。无论这位观众具有多么罗马式的思想,如果要他把加图的心境变成自己的心境,叫他把这位共和主义者下的最后决心变成自己的决心,他必须感到,不但在罗马人的心里,而且在客观环境下,这一决心都站得住脚,他必须充分体会到这个人的外部情况和内心情况、以及它们整个的联系。凡是使这个罗马人下这最后决心所必需的原因,一个也不可缺少。如果没有这种完整性,对于描述的真实性也根本不可能做

① 大流士可能指波斯国王大流士三世。在亚力山大进攻之下,全军覆没,受伤致亡。

出判断来，因为我们必须充分认识环境的相似之处，只有这样，我们才能对感觉的相似做出正确的判断，也只有外部和内部的条件结合起来，才能从中产生激情。如果要决定我们是否也会像加图一样行动，我们首先必须设想自己处于加图的全部外在情况之中，只有这样，我们才能把我们的感觉和他的感觉对比，才能对相似之处做出结论，对这种相似之处的真实性来下判断。

这种描述的完整性，只有把若干个别的观念和感受结合起来，才可能获得。这些个别的观念和感受彼此互为因果，联系起来，对我们的认识来说，是一个整体。所有这些观念，如想生动地感动我们，必须对我们的感情产生直接的印象，因为叙述的形式总是削弱这种印象的，所以必须用一个亲身目击的行动来激起这些观念。所以悲剧描述的完整性必须有一系列个别的目睹的行动，这些行动结合起来组成一个整体、即悲剧的行动。

（四）倘使痛苦的观念要在我们心里激起高度的感动，这些观念最后还应持续不断地对我们发生作用。别人的痛苦在我们胸中引起的激情，对我们说来，是一种强制的状况，我们急于从中摆脱，于是产生同情必不可少的幻觉便十分容易消逝。所以必须把心灵牢牢缚在这些观念上面，并剥夺它过早挣脱幻觉的自由。想达到这个目的，单靠想象活泼，刺激我们感性的印象强烈，是不够的；因为我们感受的功能受到的刺激越猛，我们灵魂为了战胜这种印象而发出的反作用也就越强。诗人如想感动我们，切不可削弱这种自动的力量；因为悲剧感动给与我们的高度享受，正在这种力量和感情的痛苦展开的搏斗之中。虽然有心灵这种反抗的自动作用，如果要使心灵持续缚在痛苦的感受上面，就必须把这种感受非常聪明地隔一时打断一下、甚至于用截然相反的感受来代替，使这种感受再回来的时候威力更大，并且不断恢复最初印象的活泼性。感觉转换是克服疲劳、抵抗习惯

影响的最有力的手段。感觉转换使精疲力竭的感情重新精力充沛,印象的层层加深使自己作用的功能进行相应的反抗。这种反抗的力量必须毫不间断地进行活动,反抗感情的束缚、争取自身的自由,但是不到最后,决不能过早获得胜利,更不能在战斗当中遭到失败;因为过早胜利,痛苦便结束了,中途失败,便丧失了行动,只有二者相结合起来,才能激起感动。悲剧艺术的极大秘密正在于灵巧地处理二者之间的这场战斗。在这场战斗中,悲剧艺术的表现最是光彩夺目。

要达到这一目的,需要一系列经常变换的观念,也就是说,需要把一些和这些观念相适应的情节有目的地和主要情节连贯起来。并且通过主要情节,使预期的悲剧印象完全从这些情节中展开出来,就像从纺锤上放出来的一个线团,最后把心灵像用一张撕扯不破的罗网包裹起来。请允许我在这里作这样一个譬喻,艺术家选定一个事物,作为达到他悲剧目的的工具,他首先把这个事物发出的所有个别的光线都十分节省地收集起来,这些光线在他的手里就变成点燃众人心灵的闪电。一个新手就会把惊心动魄的雷电,一撒手,全部朝人们心里扔去,结果毫无收获,而艺术家则不断放出小型的霹雳,一步一步向目的走去,正好这样完全穿透别人的灵魂,只有逐渐推进、层层加深,才能感动别人的灵魂。

我们总结上面所进行的研究,可以知道,悲剧感动的基础是下列条件:第一,我们同情的对象必须完完全全和我们同类,而要我们参与的行动,必须是一种道德的行动、也就是说,一种自由领域内的行动。第二,痛苦、痛苦的根源和逐渐推进的程度,必须通过一系列的事件,完整无缺地传达给我们;而第三,还必须用感情的目睹的形式,不是间接通过描写,而是直接通过行动来表现。悲剧艺术把所有这些条件结合起来,并加以实现。

所以说，悲剧是对一系列彼此连系的事故（一个完整无缺的行动）进行的诗意的摹拟，这些事故把身在痛苦之中的人们显示给我们，目的在于激起我们的同情。

第一，悲剧是一个行动的模仿。模仿这个概念就使悲剧有别于其他单靠叙述或者描写的艺术。在悲剧中，个别的事件在其发生的瞬间，必须作为现在的事情，直接陈诸观众的想象力和感官之前，不容第三者插入。史诗、长篇小说、短篇故事，凭它们的体裁，把人物的行动移到远方，因为在读者和进行行动的人物之间，横插进来一个叙述者。但是谁都知道，远方的事情或者过去的事情是削弱印象和削弱人们的关切和激情的。而现在的事实则使之加强。一切叙述的体裁使眼前的事情成为往事，一切戏剧的体裁又使往事成为现在的事情。

第二，悲剧是一系列事件的模仿，即一个行动的模仿。它不仅模仿地表现悲剧人物的感受和激情，还表现出了产生这些感受和激情并促使它们表露出来的事件：这就使悲剧有别于抒情的文学形式，这些抒情的形式虽然也诗意地摹拟心灵的某些状态，然而不模仿行动。一首悲歌、一首短歌、一首颂歌可以把诗人（不管是诗人本人的或者是理想人物的）目前的、由特别情况所决定的心灵状态摹拟地展现在我们眼前，在这意义上，它们虽然也包括在悲剧的概念之内，然而它们还没有完全符合悲剧的概念，因为它们只局限于表现感情。更为本质的区别在于这些文学形式具有不同的目的。

第三，悲剧是一个完整无缺的情节行动的模仿。一件个别的事故，无论它多么含有悲剧性，还不能构成悲剧。必须把若干互为因果的事件，按照目的，构成一个整体，只有这样，才能使我们感到真实性，才能使表现出来的激情、性格等等和我们灵魂的本性彼此吻合，而我们的同情就完全建筑在这种吻合的基础

上面。倘若我们感觉不到我们在同样情况下,也会这样受苦、这样行动,我们的同情心就永远不会觉醒。所以关键在于:我们必须全盘看到表现出来的行动,看它如何在外部情况的作用下,从产生这个行动的人的灵魂里,逐步自然而然地、层层推进地涌现出来。俄狄浦斯的好奇、奥赛罗的妒嫉就这样在我们眼前萌芽、发展、完成。也只有这样,一个无辜灵魂的平静心情和成为罪犯后的良心谴责之间的距离、一个幸福的人的骄傲自信和他的可怕的毁灭之间的距离,简言之,读者在开始时的平静的心理状态和行动结束时他的感受的猛烈激动之间的广大距离才会充实。

必须要有一系列彼此联系的事件,才能使我们产生心灵活动的变化,这种变化刺激注意力,唤起我们精神的一切力量,鼓舞逐渐衰疲的行动的冲动,这种冲动由于迟迟得不到满足,就燃烧得更为猛烈。心灵如想克制感情的痛苦,只能乞助于道德。悲剧艺术家必须延长感情所受的折磨,才能更迫切地向道德提出要求;但是他也必须使感情得到满足,才能使道德得到的胜利更为艰巨、更为光荣,上述二者只有通过一系列的行动才可能得到,这些行动是经过明智的选择,为这一目的连接起来的。

第四,悲剧是一个值得同情的行动的诗意的模仿,因而和历史性的模仿正相对立。如果它遵循一个历史的目的,旨在叙述已经发生的事情、以及这些事情如何发生,就变成历史了。在这种情况下,它必须严格遵守历史的真实性,因为唯有把确实发生过的事情忠实地表现出来,才能达到它的目的。然而悲剧的目的是诗意的目的,这就是说,它表现一个行动,为的是感动别人,并且通过感动使人快乐。倘若它根据这个目的来处理给它的素材,那么,模仿的时候,它就有它的自由;它有权利,甚至于可以说它有责任使历史的真实性屈从于诗艺的规则,按照自己的需要,加工得到的素材。可是因为悲剧只有在和自然法则高度吻合的条件下,才能达到它的使人感动的目的,所以在保留自由地

处理历史事件的权利下，依然需要遵守严格的自然真实性的法则：这种自然真实性和历史真实性对照，称为诗意真实性。由此可见，严格注意历史真实性往往损害诗意真实性，反之，严重破坏历史真实性，就会使诗意真实性更能发挥，这种情况就很可理解了。因为悲剧诗人，其实任何诗人都是如此，只服从诗意真实性的规则；对历史事件极其认真的注意，不能使他免除诗人的本分，也不能原谅他违反诗意真实性写得平淡乏味的过失。因而谁若想把悲剧诗人召唤到历史的法庭之前，并想向他学习知识，真是对悲剧——其实对全部诗艺都是如此——极其缺乏了解。悲剧诗人顾名思义，只负责使人感动、使人快乐。甚至于如果诗人有时候畏惧地屈从于历史真实性，放弃了他艺术家的特权，默不作声地承认历史有裁判他的作品的权利，这时候艺术就完全有权利把诗人叫到它的审判席前。赫尔曼之死[①]、米诺娜[②]、福斯特·封·斯特洛姆贝尔克[③]，倘若经受不起艺术的考验，不管服装如何丝毫不差，民族性格和时代特点如何正确无误，仍然是平庸的悲剧。

第五，悲剧是一个行动的模仿，这个行动把受苦中的人展现在我们面前。人这个词在这里并不是多余的，它是用来确切地标明，悲剧选择自己对象的界线。只有像我们自己这样的有感情有道德的生物，才能激起我们的同情。那些脱离一切道德的物体，像民间迷信或者诗人幻想所描绘的凶恶精灵，以及和这些精灵相似的人，——再有那些摆脱感情束缚的物体，就像我们所设想的纯粹的灵秀之士，以及一些高度地摆脱了感情束缚的凡人，这种高度不是具有人的弱点的人所能达到的，凡此种种，都

① 克洛普斯托克：《赫尔曼之死》。

② 格尔斯腾贝尔克的悲剧《米诺娜或盎格鲁撒克逊人》中的人物。

③ 雅各伯·麦耶的同名骑士剧中的人物。

不宜成为悲剧的人物。我们应该参与一种苦难,这个苦难的概念决定:只有在“人”这个字的全部意义上的人,才能作受苦的对象。一个纯粹的灵秀之士不会痛苦,一个凡人,要是异乎寻常地接近这种纯粹的灵秀之士,那么,在他心里也从来不可能激起巨大的痛苦,因为他从自己的道德本性中很快就能找到力量,抵御脆弱的感性所受的痛苦。一个没有道德的彻头彻尾的感情生物,以及和他相似的人,能产生可怕的痛苦,因为他们身上的感情占了上风,但是没有任何道德感情作为内心支柱,因而完全成了痛苦的俘虏——看到这样一种全无指望的痛苦,看到理性根本失去行动,我们便感到厌恶,掉头不顾。所以悲剧诗人特别喜欢善恶交织的性格是有他的道理的,他的理想的主人公正是介乎完全堕落和完美无缺的人物之间。

最后,悲剧把所有这些特质结合起来,引起人们同情的激情;悲剧诗人所作的准备工作,有些完全可以用于另外的目的,譬如道德的目的、历史的目的和其他等等,然而悲剧诗人恰恰给自己规定了这样一个目的而不是任何别的目的,这就使他无需乎理会一切与这一目的无关的要求,但同时也要求他在每次具体运用上面列举的这些规则时,必须以这种最终的目的为转移。

所有对某一文艺种类有效的规则,都牵涉到一个最终的基础;这一基础即该文艺种类的目的;这种文艺种类用来达到它的目的时所采用的各种手段结合起来,就叫作该文艺种类的形式。所以目的和形式之间,关系极为密切,形式由目的决定,并由目的规定必须如此,而目的得以实现,则是形式相宜的结果。

任何一种文艺种类都遵循一种特殊的目的,正因为如此,它才通过一种特殊的形式,和其他文艺种类有所区分,因为形式是文艺种类用以达到自己目的的手段。文艺种类必须凭着自身特有的本质,进行那些别的文艺种类不能做的事情。悲剧的目的是感动;它的形式是模仿一个导致痛苦的行动,好几种文艺种类

都可以和悲剧一样，以同一行动作为它们的对象。好几种文艺种类都可以遵循悲剧的目的、感动，虽说并不当作主要目的。区别悲剧与其它种类的是形式和目的的关系，这就是说文艺种类考虑到自己的目的，并用某种方式来处理自己的对象、以及通过它的对象来达到自己的目的。

如果说悲剧的目的是激起同情的激情，形式是赖以达到这个目的的手段，那么对动人的行动的模仿，必须包含最强烈地激起同情的激情的全部条件、即最有利于激起同情的激情的形式。

在一部文艺作品中，它的种类所具有的特殊形式，倘若充分得到发挥，使它最好地达到这种文艺种类的目的，这部作品就算是十全十美。所以一部十全十美的悲剧的形式，应当是对动人的行动的模仿，必须充分发挥它引起别人的同情的激情的作用。如果一部悲剧激起别人的同情，不是由于题材的功效，更多是由于充分发挥悲剧形式的力量，这样一出悲剧，大概可以说是最完美的了。它可以算作理想的悲剧。

有许多悲剧，倒也充满了诗意之美，然而从戏剧的角度来看，却大可非难。因为它们不是试图通过最好地发挥悲剧形式的力量，达到悲剧的目的；另外有些悲剧，通过悲剧形式达到了另外一种目的，而不是悲剧的目的。不少最受我们喜欢的剧本之所以感动我们，全凭题材取胜，我们宽大为怀，或漫不经心，就把题材的特点算作拙劣的艺术家的功劳。而在看另外一些戏的时候，我们似乎完全没有想起诗人邀集我们到剧院里来的意图，看了一些幻想和机智的杰出的游戏，得到消遣，便心满意足，根本没有觉察到离开这位诗人的时候，我们心情冷漠。这种高贵的艺术（它的确是这样一种艺术，因为它诉诸我们心灵中神圣的部分）难道能让这样的一些战士在这样的一些裁判官面前进行它的事业吗？观众要求不高，易于满足这种只能对平庸的作家是欢欣鼓舞的事，而对于天才，则是屈辱可怕的事。

戏剧性与其他

奥·威·施勒格尔　著

因生　译

译者附识　这篇《戏剧性与其他》是《戏剧艺术与文学教程》的第一章与第二章中间关于戏剧理论的一部分。译文最初由英译本（译者 J. Block；校订者 A. J. W. Morrison；出版者 George Bell & Sons；1904 年）转译；后来找到原文（1923 年版），我们请董问樵同志细校一过。

《戏剧艺术与文学教程》是奥·威·施勒格尔（August Wilhelm von Schlegel，1767—1845）的重要著作之一。他和他的兄弟弗·施勒格尔（Friedrich Schlegel，1772—1829）是德国浪漫主义运动的健将。他本人推重英国的莎士比亚和西班牙的卡尔德隆，把他们的剧作先后译成德文，在当时起了很大的影响。他虽然赞扬古希腊戏剧，但是对欧里庇得斯的评价不高，对法国古典主义尽量贬低，包括莫里哀在内。歌德曾指责他看问题不全面，分析剧本也不能把精华所在指出，有时候难免于浅肤。

他最初在格廷根大学念神学，后来改念语言学。毕业以后，他接受荷兰一位银行家的邀请。作他的儿子的家庭教师。后来回到德国，担任邦拿大学的教授多年。他的贵族头衔是他在瑞典得来的。因为他给王储作教师。被拿破仑放逐在外的斯达尔

夫人，欣赏他的才华，和他结伴在欧洲各地旅行。斯达尔夫人的《德意志》一书(1810年)，就是在他的影响之下写出来的。他陪她在维也纳居住的期间，写出了他的《戏剧艺术与文学教程》(1808年)。全书在1809年出版，后来他对后半部又做了不小的修改。

他把古希腊的悲剧跟喜剧的关系说成"认真"跟"玩笑"的关系，这种说法是不正确的。把这种说法绝对化了，至少对喜剧的解释很难做到中肯。他忽略了二者之所以存在的历史根据。"玩笑是喜剧的本质，有如高度的认真是悲剧的本质一样"，他这话显然还不如亚里士多德关于悲剧和喜剧的主人公的身份和品质的话符合实际。

第　一　讲

……

在按照上述计划讨论剧场史之前，有必要研究一下戏剧性、舞台效果、悲剧与喜剧的基本概念。

什么是戏剧性？在许多人看来，这个问题似乎很容易回答：在戏剧里，作者不以自己的身份说话，而把各种各样交谈的人物引上场来。然而对话不过是形式的最初的外在基础。如果剧中人物彼此间尽管表现了思想和感情，但是互不影响对话的一方，而双方的心情自始至终没有变化，那么，即使对话的内容值得注意，也引不起戏剧的兴趣。我想引证一种不是为了上演的比较恬静的对话来说明戏剧性，那就是哲学的对话。在柏拉图的作品里，当苏格拉底问那位自高自大的诡辩家希庇阿斯"美是什么"，开始，希庇阿斯随口给了他一个肤浅的回答，可是后来苏格

拉底的装傻的反驳逼他放弃了这种说明,另外寻找其他的概念,最后看到这位证明了他的无知的哲人确实比他自己高明得多,他感到羞愧和恼怒,不得不逃之夭夭。① 这段对话不仅在哲学上富有教导意义,而且像一出小型戏剧那样很引人入胜。所以,这种生动活泼的思想活动和读者对结局的紧张期待,简言之,柏拉图的对话的戏剧性,一直受人称赞。这是理所当然的。

由此可以理解戏剧诗的巨大魅力。行动是对生活的真正享受,甚至可以说,就是生活本身。仅仅消极的享受会使人陷入麻木的舒适状态,但即使如此,如果有某种内心活动,就不免使人感到厌倦。大多数人由于生活处境,或由于不能做出非凡的努力,只能局限在琐碎活动的狭小圈子里。他们按照死沉沉的习俗规律一天又一天地过日子,他们的生活只是不知不觉地向前移动,少年时期最初的奔放热情的洪流,变成了一池死水。由于他们感到不满,不得不寻求各种消遣,这些消遣经常包括一些可以随意放弃的、与困难作斗争的然而轻松的活动。在各种消遣之中,看戏无疑要算最有趣的了。虽然自己做不出什么了不起的事来,但是在戏里却可以看到别人做。人类活动的最高对象是人,在戏里可以看到人们在朋友或敌人的往来中互相较量,作为理智的、道德的生物,以各人的见解、情操、情感互相影响,断然决定他们的相互关系。因此剧作者的艺术就在于从情节中剔除一切非主要的部分,剔除实际生活中的一切日常琐事,不使它们妨碍主要动作的发展。剧作者的艺术也在于把预料能吸引观众和能使观众全神贯注、翘首期待的许多东西,集中在短短的范围内。这样他就创造出一幅缩小的生活图景,概括出人生中一切在活动和前进的事物。

---

① 参看《大希庇阿斯篇》。

单是这点还不够。在生动的口头叙述里也常常运用一些人物的对话,还要加上因人而异的声调和表情。故事里的对话表达不出之处,讲述者就用自己的话来补充,描绘当时的情景和其他细节。而剧作者却不能使用这套手法;不过他却想出下列许多代替办法来弥补这个缺陷:他要求故事中每一个角色都由一个活人来扮演,这人的性别、年龄、外表,都力求符合他虚构人物的条件,甚至具有那个人的全部特点;每说一句话都要用恰当的声调、表情和动作;再加上外部情节,这是为了使听众了解所必不可少的,否则,就需要有人叙述。此外,扮演他想象中人物的演员必须穿着合乎他们的身份、时代、国情的服装;一半为了求其更逼真,一半因为服装也表示个性的特征。最后,剧作者要把这些角色放在与剧中情节发生的地点有些相似的场所,因为这也有助于使剧情显得明白:他把他们放在一个景里。上述这一切使我们有了剧场的概念。很明显,戏剧诗本身的形式,也就是不借助叙述,单单用对话来表现行动,含着非有剧场为辅助不可的意思。我们承认有一种戏剧作品原来不是为了上演而写的,也不会在舞台上产生什么特别效果,但是读起来却使人神往。我很怀疑这类作品对于没看过戏剧、也没听说过戏剧的人,能否留下一个像我们所得到的那样生动的印象。我们读戏剧作品时,是习惯于自己揣摹上演情况的。

看起来戏剧艺术的发明与剧场的建立是自然而然的事情。人本来生性很喜欢摹仿;当他深深地体察出了别人的境遇、情操、情感,他就情不自禁地在外表上一举一动摹仿他们。小孩子常常跳出自我;他们主要的娱乐之一就是扮演他们常有机会观察的成年人,或表现他们感兴趣的事物;凭着他们运用自如的想象力,他们想装作任何品格的人就能把那个人的特点表现出来,无论扮演父亲也好,老师也好,国王也好。但是为发明戏剧所必

要的唯一进步,即把社会生活各方面可摹仿的成分和片断剪裁出来,使它们合成一体,向社会演出,这在许多国家里却还没有做到。希罗多德和其他作者对古埃及做了详尽的描写,但是我不记得他们提到这一方面的丝毫迹象。相反,在很多方面与埃及人想象的伊特鲁立亚人,却有戏剧演出;十分奇怪的是,在伊特鲁立亚语里,“演员”叫 histrio,这个名词至今在许多活的语言里还保存着[①]。整个近东,阿拉伯人和波斯人虽有丰富的诗歌文学,却不懂得戏剧。中世纪的欧洲也是如此:基督教传入欧洲时,古希腊、罗马流传下来的剧本都被抛在一边,一半是因为它们涉及异教思想,一半是因为它们堕落成为极无耻的猥亵作品;过了差不多一两千年,这些剧本也就不再流行了。甚至在十四世纪,在薄伽丘所描绘的全面的社会状态中,也不见有戏剧的迹象。他们只有 conteurs、menestriers、jongleurs[②],而没有戏剧家。另一方面,我们也决没有理由认为世界上的戏剧创造只有一次,而且总是由一个民族流传至另一个民族。英国的环球航行者说,南海岛民在智力和文化方面都处于最低阶段,但是他们却见到这些岛民有一种粗糙的戏剧,摹仿生活中普通事件,以供娱乐。我们不妨转到世界的另一个尽头看一下:在差不多一切文化所发源的民族那里,譬如印度人,远在他们受到外国影响之前,就已经有了戏剧。欧洲人最近才发现印度人有着丰富的戏剧文学,历史几乎有二千年之久。对他们的戏剧(nataks[③]),至今我们所熟悉的只是把一部可爱的《沙恭达罗》作为样品,尽管

---

① 现在用的“戏子”,有贬的意味。伊特鲁立亚人(Etrusci)是古意大利文化最高的民族,后为罗马人征服。

② conteurs 指诗体故事家。menestriers 指行吟诗人。jongleurs 指艺人有时歌唱如行吟诗人。

③ 旧译那吒伽。

它的本地情调带上了异国色彩，它的整个结构却和我们的浪漫戏剧非常相似，若不是其他学者证明这个剧本的英译本是很忠实的话，我们也许要怀疑这种相似是由于译者威廉·琼斯[1]特别喜爱莎士比亚的缘故所致。在印度的黄金时代，这类戏剧的演出是供德里的豪华皇宫消遣的；然而目前在重重压迫的痛苦中，那儿的戏剧艺术似乎完全没落了。反之，中国人却有他们固定的民族剧场；揣测它就各种意义上来说都是固定的；我不怀疑，他们在随意制订一些规则上，在细致地观察一些细微的传统上，把最讲究准确性的欧洲人远远抛在后面。十五世纪欧洲新舞台出现，也产生了一些讽喻的和宗教的剧作，被称为"道德剧"、"灵迹剧"，不是由于受到古代戏剧家[2]的启发，古代戏剧是到较晚时期才流行的。在这些最初的粗糙的戏剧里，种下了一种成为特殊的新创作的浪漫戏剧的种子。

在戏剧娱乐广泛流行的时候，在具有同样卓越智力的民族之间，戏剧天才却大相悬殊，这是很值得注意的；看来戏剧天才与一般诗歌天才大不相同，它似乎是一种独特的才能。希腊人和罗马人在这方面有着显著的差别，这是不足为奇的；希腊人完全是一个擅长艺术的民族，而罗马人却是一个注重实际的民族。美术传到罗马，被视为一种令人堕落、腐化的奢侈品，不仅预示了这一时代的颓废，也加速了这一时代的颓废。罗马人的剧场讲究外观[3]，他们只追求作为装饰的附属品，而忽视本质的完善。就是在古希腊人中间，戏剧天才也并不普遍。剧场创设于雅典，只在雅典一地，剧场才达到了完善的地步。当时只有厄庇

---

① 威廉·琼斯(William Jones，1746—1794)是东方语言学家，精通阿拉伯文，波斯文与梵文。

② 指古希腊、罗马戏剧家。

③ 罗马剧场一般是木板搭的，庞培盖了一个永久性的石头剧场，受到攻击。

卡耳摩斯的多里斯剧本,算是一个小小的例外[①]。所有伟大的希腊剧作家都出生在阿提刻[②],他们是在雅典培养出来的。希腊民族散布得很广,他们几乎在任何地方都成功地从事美的艺术活动,可是他们除雅典而外,只欣赏阿提刻舞台的演出,而不敢与之竞争。

西班牙人和他们的邻居葡萄牙人虽然在血统上与语言上关系密切,但在戏剧天才上的显著差别却令人诧异。西班牙人有着无限丰富的戏剧文学,他们的剧作者作品之多可以与希腊剧作者媲美,常常一个剧作者名下可以数得出上百余篇作品。无论在其他方面,人们对他们如何评价,可是从来没有人否认他们的创造力;这点倒是实际上为大家所公认的,因为意大利人、法国人、英国人都曾利用西班牙人的巧妙的创造,而多半不指出来源,相反,葡萄牙人虽然在诗歌的其他方面可以和西班牙人匹敌,而在戏剧方面却几乎毫无成就,也从来没有过一所民族剧场。因为时时有来自西班牙的巡回演出的艺人,他们宁愿去听未曾学过就不能完全听懂的外国话,而不去创造自己的戏剧,甚至不翻译和摹仿别国的戏剧。

意大利人在文学艺术上所表现的许多才能中,戏剧才能却并不出色,这个缺点似乎是从罗马人那里继承下来的,一如他们国内从事打诨的巨大摹仿本领从最古老的时期传下来一样。罗马唯一独创的民族形式的戏剧叫作"阿太拉戏"[③],是一种当场现编的戏剧,在布局方面,或许并不比所谓"职业喜剧"(Com-

① 厄庇卡耳摩斯(公元前530? —440?)是多里斯人,生活在西西里的墨加拉,对喜剧改革有贡献,作品对雅典喜剧有影响。

② 雅典领土。

③ "阿太拉戏"是一种滑稽戏(*Fabulæ Atellanæ*)在罗马共和国时期就已经出现了。但是流传到后世的,可能只是另一种滑稽戏"摹拟戏"(mime)。

media dell' Arte)更完善,"职业喜剧"的角色是固定不变的,对话是由戴着假面具的演员临时编的。罗马的农神节大概已经具有现代狂欢节的萌芽,而狂欢节却完全是意大利人首创的。歌剧和芭蕾舞也是意大利人首创的,这两种戏剧娱乐把音乐和舞蹈放在首要地位,而戏剧意义则完全居于从属地位。

如果德国人的头脑在戏剧方面不像在文学的其他部门那么充分地容易发展,这个缺点或许是由于真实的性格所致。德国人是喜欢思索的民族,换一句话说,他们希望凭沉思和默想来探究他们所从事的任何东西的本质。正因为这个缘故,他们是不够实际的。我们为了坚决果断地行动,就得相信自己终于学到了手,而不是老是回去检查自己的业务的理论;我们甚而应该习惯于概念的某种片面性。在安排和指挥一出戏时,求实精神须占支配地位,剧作者不得任凭灵感胡思乱想,他必须走最直的途径来达到目的。然而德国人却过于容易在行程中迷失目标。此外,在戏剧里,民族性常常而且必然极显著地表现出来,而德国人的民族性是谦虚的,不喜欢喧嚷夸耀,他们这种熟悉别人之长、把它取来补己之短的高尚行为,常常不免低估自己的价值。由于这些原因,德国人的舞台艺术,无论在形式或内容上,都过分受外国的影响。不过在我看来,我们德国人的任务不是仅仅消极地重复古希腊或法国、西班牙或英国的戏剧艺术,而是寻求一种形式,把上述所有各国那些形式中真正有诗意的东西包含在内,而排除建立在与习俗协调上的东西。但是在内容上,德国的民族性无疑应该居于支配地位。

第 二 讲

我们匆匆地谈了所谓戏剧文学的概略以后,现在回过来考

察戏剧文学的基本概念。上面已经说过,演出来给人看,是戏剧形式的前提和人们对它的要求。戏剧作品常常可以从双重观点来看——它带有多少诗意,能产生多少舞台效果?二者决不是分不开的。千万不要把"诗意"这个词误解了:我说的不是诗的格律和语言的装饰;这些东西如果没有较高的技巧使之生动有力、在舞台上是最不能产生效果的。我所说的是一出戏的精神和结构上的诗意。散文体的剧本和诗体的剧本可以有同样高的诗意。那么,究竟是什么东西使一个剧本富有诗意?使其他种类作品富有诗意的,无疑也正是这个东西。一个剧本首先必须是一个有联系的圆满无缺的整体。不过这仅仅是艺术作品形式的消极条件,以便艺术作品有别于互相渗透而决不是完全孤立的自然现象。一件艺术作品如果要有诗意的内容,就必须反映思想意识,这就是说,反映必需的、永远真实的、超越尘世存在的思想感情,而且使这些思想感情形象地呈现在眼前。至于各种戏剧里必不可少的思想意识到底是哪一些,正是我们下面所要探讨的问题。另一方面,我们也要指出,没有这种思想意识,戏剧就完全没有诗意,而成为依据经验的东西,这就是说,只是凭理解从观察现实所拼凑而成的东西。

然而戏剧作品如何才能产生舞台效果,或适合于搬上舞台而有利于演出呢?在个别例子里,很难断定某一作品是否具有这样的性能。这个问题常常引起激烈的争论,特别是当作者的自利心与演员的自利心发生抵触时,彼此都把失败的责任推到对方身上;支持作者的人就以想象中的完善的演技为要求,而实际上所需要的条件却不存在。但是一般说来,这个问题并不如此难以回答。这里所提的任务是要在观众中产生效果,集中他们的注意力,引起他们的兴趣和同情。在这一点上,剧作家的部分业务和通俗演说家相同。演说家主要是如何达到他的目的?

他依靠说话清楚、敏捷、强调。他必须尽力避免任何超过一般人的忍耐力与理解力的话语。此外，许多人聚在一起，如果他们的耳目没有被他们的圈子之外的一个共同目标所吸住的话，他们就会彼此分散他们的注意力。因此，剧作家和演说家一样，必须一开头就凭强烈的感染力使观念心移神驰，要像控制实体一样控制他们的注意力。有一种诗能够轻轻挑动惯于独自沉思的心，有如温柔的微风吹响的竖琴，发出谐和的声音。不论这种诗本身多么优美，假若没有乐器伴奏，它的音调在舞台上就不会为人察觉而消逝。柔滑的口琴不适于调节军队的步调和鼓舞激昂的斗志。要达到这一目的，必须有声音尖锐的乐器，尤其是极为鲜明的节奏，加速脉搏，使血气更为激动。戏剧的主要要求就是使这种节奏在剧情向前发展中显示出来。如果这一点达到了，剧作者就宁可停留在他迅疾的历程上，沉浸于自己的爱好中。有这样一些时候：最精致优美的故事、最热情的抒情诗、最深奥的思想、最隐晦的暗示、最美妙的光芒四射的机智、最眩人眼目的轻浮的或轻飘飘的幻想，都各得其所，这时候，那些有心看戏的观众，甚至那些不能完全听得懂的人，都会贪婪地倾听全剧，像听音乐一样，他们的心灵和音乐的情调和谐一致。在这方面，剧作者的伟大艺术就在于善于利用对立的效果，这种手法使他一时造成恬静的气氛、深邃的沉思、甚至像疲惫中对一切的漠视，一时又激起最激动的情感、最强烈的情欲。可是不能忘记，关于一个作品是否宜于上演，常常要看观众的接受能力与性癖，因此，要看一般的民族性和艺术修养的现有程度。在各种诗中，戏剧，从某种意义上来说，要算最世俗的了，虽然它出自热烈的心灵深处，却不怕在社会生活的嘈杂喧嚣中把自己表现出来。剧作者必须比其他作者更博得人们的公开赞扬、高声喝采。当然，他只是在表面上降低自己去迁就听众，而实际上，却是把听

众提到他的水平上来。

要对群众这样产生感染力,下面所要谈的情况值得思考一下,以便理会它的全部重要性。在日常来往中,人们彼此只显露出他们的外表。由于对别人不信任或不关心,他们不让别人看出他们内心想的是什么。带感情地、激动地谈心里话,被视为不合乎文雅社会的风气。演说家和剧作家有办法打破这种习俗相沿的自制。他们使听众发生这样热烈的情感激动,因而不由自主地撕破面具,这时每一个人看见周围的人和他自己同样受到感动,彼此原来素不相识,一下子变成莫逆之交了。剧作家或演说家使听众为无辜的受冤者、为从容就义的英雄而流泪,眼泪把他们全变成朋友和兄弟。多数人彼此之间这种外显的精神流通,几乎有着不可思议的力量,它加强了平时总是隐藏起来或只向密友才倾吐的内心情感。由于这样情感的散布,我们对它的有效作用已深信不疑,在这样许多同感者之中,我们觉到自身强大,所有的心灵与精神汇合成为一条不可抗拒的洪流。正因为如此,影响群众这一优先权利容易最危险地被滥用。有些剧作者使观众为高贵和良好的东西而鼓舞,自己并无自私自利的打算,而另一些剧作者却使观众陷入骗人的诡辩的圈套,用一套眩人耳目的假豪爽把他们弄得眼花缭乱,他们的野心的罪行会被描绘成为美德、甚至被描绘成为舍身的行为。在辩才与诗意的迷人的装饰之下,诱惑不知不觉就钻进人们的耳里、心里。喜剧作者比别的作者更要特别小心,因为他的任务使他时时接触到这方面的礁石,所以要提防别让人性中卑鄙龌龊的一面得到发泄,而坚信不疑地表现出来。羞恶之心通常把这些卑鄙的性癖约之以礼,但是一旦看见别人也有这种卑鄙的性癖,那么,对邪恶的欣赏很快就会肆无忌惮地冒了出来。

这种既可为善又可为恶的鼓动力量,一直正当地唤起立法

当局对戏剧的注意。各个国家试图运用许多措施使戏剧服从于它们的意图,防止它被滥用。这里的任务是在于把繁荣好作品所必需的不受强制的活动,跟各国习惯与制度所要求的尊重相互结合起来。雅典的剧场受到敬神的保护,在几乎不受限制的自由中繁荣起来,公众的道德观念也维护它,使它一时不致堕落。阿里斯托芬的喜剧,用我们的眼光与习惯看来,似乎是放肆到了难以理解的地步,剧中对国家和人民予以无情的嘲笑,不过它是雅典人的自由的确证。居住在雅典的柏拉图亲眼看到或预见到艺术的堕落,为了反对起见,他建议把剧作者从他的理想国里全部驱逐出去。只有少数国家认为有必要处以这样严厉的判决,然而也有少数国家认为应该放任剧场自由,不加监督。在好些基督教国家里,戏剧艺术为宗教服务而得到尊重,它用通俗的方式来处理和演出宗教主题;特别在西班牙,这方面的比赛产生了许多作品,这些作品既为宗教所接受,又是好诗。在其他国家里,在不同情况下,人们都认为这种作法既不体面,又不妥当。可是无论在什么地方,如果认为单让剧作者与演员对演出后果负责是不够的,还应当对每一剧本在上演前进行事先监督,也许这种监督正是在最重要的方面最难应用:那就是监督一出戏的精神和总印象。由于戏剧艺术的性质所规定,作者必须把许多他本人不以为然的话题通过剧中人的口说出来,而他本人的见解则要求凭全剧的精神和前后的关系来判断。也可能发生这样的情况:一出戏在每句道白里意图是完全无可非议的,任何针对这方面的审查也发现不出缺点,然而作为一个整体,它却存心要产生有害的效果。我们也看见过当代有许多剧本为全欧洲所欢迎,其中充溢着沸腾的好意和高尚的行为,可是眼光较敏锐的人却不会看不穿作者隐密的意图在于推翻道德原则的尊严,亵渎人类应当视为神圣的一切事物,从而诱惑他同代人的萎靡不振

的软弱性来达到他的目的。反之,阿里斯托芬的名誉那么糟,他的作品某些部分,按照我们今日的眼光看来,简直放荡到了令人难以容忍的地步,如果有人要为这位喜剧家的道德辩护,那么,在他的作品的总目的里可以找到很好的理由,至少他在作品里表现了一个爱国公民的情操。

以上这些意见是为了说明我们此刻所考虑的问题是非常重要的。剧场是多种艺术结合起来以产生奇妙效果的地方,是最崇高、最深奥的诗不时借着千锤百炼的演技来解释的地方,这些演技同时表现滔滔的辩才和活生生的图景;在剧场里,建筑师贡献出最壮丽的装饰,绘画家贡献出按照透视法配置的幻景,音乐的帮助用来配合心境,曲调用来加强已经使心境激动的情绪。最后,剧场是这样一种场所,它把一个民族所拥有的全部社会和艺术的文明、千百年不断努力而获得的成就,在几小时的演出中表现出来,它对不同年龄、不同性别、不同地位的人都有一种非常的吸引力,它一向是富于聪明才智的民族所喜爱的娱乐。王侯、政治家、将军在这里看到过去的历史大事连它的内在动机和关系一起呈现出来,这些事与要求他们本人去做的事相类似;哲学家也在这里找到了有关人类的本性和使命的足供深思的机缘;艺术家带着注意的眼光看着剧中人物在他面前迅速掠过,而把这作为未来图画的萌芽深深印入他的幻想中;易感的青年衷心接受每一个振奋人心的情感;老年人回忆往事,变得年轻了,连小孩子也在华美的幕前殷切等待着,一会儿幕就沙沙地升起,呈现出许多见所未见的奇景;所有的观众都喜笑颜开,暂时摆脱了生活中日常的忧虑、烦恼与悲伤。尽管因为戏剧和附属于戏剧的艺术被艺术家与观众所忽视和互相轻视,而堕落到这种地步,使剧场成为浅薄无聊的娱乐,甚至成为时间的浪费,可是假若我们从事研究最卓越的民族在它最光辉的时期所创造的作

品，研究使用什么方法使这样重要的艺术日渐提高和完善，那么，我们现在从事的工作就不只是一时的消遣。

……

一般说来，诗有三个主要种类，即史诗、抒情诗和戏剧诗。所有其他次要的种类，按照它们的关系来说，都是属于三种中之一种，并且都是从这三种里派生出来的，或是这三种的各种混合体。如果要理解这三个主要种类的纯粹性，必须回顾它们在古希腊诗里所表现的形式；因为古希腊诗的历史最宜于说明诗的艺术的理论，理由是古希腊诗最称得上有系统，它最证据确凿地为每个单独由经验而得来的概念提供范例。

奇怪的是史诗与抒情诗不像戏剧诗那样能够清楚地各分为相对的两种。固然滑稽的史诗一向被称为一种独特的种类，但是它只是偶然的变体，仅仅是史诗的一种楷模而已，它把只宜于用来表现伟大事件的庄严郑重的发展，用在琐屑细微的事情上。抒情诗中的歌、颂歌、哀歌之间只有音程和强度的差别，而没有真正的对立。

从史诗的始祖荷马可以看出，史诗的精神是鲜明的冷静沉着。史诗把一个行动的发展冷静地描述出来。史诗诗人既叙述欢乐的事件，也叙述悲哀的事件，但是他是冷静地叙述，把它们当作已经过去的、离我们的情感有一定距离的事件来叙述。

抒情诗是内心情感活动通过语言来作的音乐性的表达。音乐情绪的本质在于我们舒适地把握着某种欢乐的或痛苦的激动，甚至想使这种激动永久停留在心中。因此感觉必须缓和到一定程度，不至于迫使我们因渴望快感或因逃避痛苦而决然弃之，而是让我们全神贯注于片刻的生存中，不顾时间所引起的任何变换。

戏剧诗作者也跟史诗作者一样，描述外界事件，不过是把这

些事件当作真实的当场发生的事件来描述的。他跟抒情诗人一样,要求我们在精神上与他共忧乐,但不是那样恬淡,而要直接得多。他唤起我们在看到真实生活中人的行动和命运时产生各种感动的心情,并用他所制造的印象的全部,使这些感动的心情终于溶化在和谐情调的欢悦中。由于他如此接近真实生活,而且竭力使他的剧作完全投到生活中去,因而史诗诗人特有的那种冷静,在他身上就会成为漠不关心了;他必须对人生关系的某种主要看法有所抉择,并迫使观众与他采取同样立场。

用简单明了的话来说:悲剧跟喜剧的关系,有如认真跟玩笑的关系。每一个人都从本身经验中知道这两种心情趋向。可是如果要断定它们的本质与起源,却需要作深刻的哲理上的探讨。的确,二者都带有我们整个天性的特征;但认真更属于人性的道德方面,而玩笑则更属于人性的感性方面。无理性的生物既不能认真,也不能开玩笑。动物确实有时也似乎在工作,仿佛有心达到某一个目的,因而使目前从属于将来;它们有时也在游戏,就是说,漫无目的地纵情享受生存的乐趣;但是它们并不自觉,只有自觉才能使这两种状态提高为真正的认真与玩笑。在我们所熟知的动物中,只有人才能向过去回顾和向未来瞻望;他要付出很高的代价才能获得这种高贵的特权。从最广泛的意义来说,认真就是把心灵的力量对准一个目标。可是当我们一开始为我们的行动说明理由时,理智就迫使我们把目标定得越来越高,到后来达到人类生存的最高的共同目的:这时候我们生而具有的对无限的渴望,却冲击着我们囿于其中的有限生存的限制。我们所做的事、所获得的成就都是暂时的,终归化为乌有。死亡在背后处处窥伺着,我们所过的每一片刻,不管过得好或坏,都使我们越来越靠近死亡;即使是一个非常幸运的人,乐享天年,毕生没有遭遇过重大的灾难,然而他转眼不得不离开世界上对

他具有价值的一切，或者也可以说，他不得不被这一切所离弃。没有一种恩爱的联系不分散，没有一种享乐无失去之忧。可是当我们纵观我们的生存关系直到可能的极限时，当我们默想我们的生存完全倚赖于种种不可见的因果的连结时，我们是多么软弱无能，要跟巨大的自然力及互相冲突的欲望作斗争，好像一出世就注定要遭到触礁之难，被抛到陌生世界的海岸上去；我们是多么容易犯各种过失与受欺骗——任何一次都可以使我们身败名裂；我们的情欲就是我们胸中的敌人；每个时刻都以各种最神圣的责任的名义要求我们牺牲我们最珍惜的爱好，而我们辛辛苦苦获得的一切都可能一下子就被剥夺掉；每逢我们扩大所得，必有所失的危险也因之而增加，徒使我们更容易遭受厄运的摆布；我们想到这一切时，任何一颗尚未失去知觉的心都会被一种难以形容的忧郁所袭击，对付这种忧郁除了意识到一种超尘出世的使命而外，别无其他防御方法。这就是悲剧的心情。当我们看见可能的事物从思想中跨出来，成为活生生的现实时，当把个人命运的激烈变化的最鲜明的例子(或是他的意志被压倒，或是证明他英勇不屈)在众目之前演出，那种悲剧心情便渗透到表演中并赋予以灵感时——结果就产生了悲剧诗。由此已经可以部分地说明这种诗是以我们的天性为基础的；在某种程度上，我们也回答了这样一个问题：为什么我们喜欢这种叫人悲伤的表演，甚至从这种表演中得到安慰和鼓舞。上述那种心情跟深刻的感情是分不开的；尽管诗不能消除我们内心的不谐和，但它至少应当竭力使这些不谐和达成理想的调解。

玩笑是喜剧的本质，有如高度的认真是悲剧的本质一样。把握眼前幸福的愉快感觉而忘却一切令人忧郁的事情，就会养成开玩笑的心情。这时候我们易于用开玩笑的眼光来看待一切事物，不让任何事情留滞我们的心上。人的缺点与互相的龃龉

将不再成为厌恶与怜悯的对象,它们的奇怪的矛盾将使我们的智力与幻想都得到慰藉和满足。因此喜剧诗人必须避免一切会引起对剧中情节发生道义的愤怒、或对人物的处境发生真实的同情的东西,否则,这些必然会把我们引到认真的态度上去。他必须把剧中人物的过失描写为出于他们天性中感情占优势那方面,把他们遭遇的事情描写为不会有危险后果的滑稽苦难。这就是我们所谓的喜剧里面的普通发生的情形,然而喜剧中仍然掺合着认真严肃的成分。这一点我以后还要谈。不过最早的古希腊喜剧完全是开玩笑的,在这方面,它与悲剧成为鲜明的对照。不仅个别人的性格和境遇成为真实生活中的滑稽画面,就连整个的社会结构、国家、大自然、神界,都是以最荒谬可笑的色彩来描绘的,显得离奇古怪。



语言的两种形态:诗和散文[①]

洪堡　著

罗悌伦　吴裕康　译

我零散地论及了民族品格和语言品质的若干相互影响。但在语言中出现了两种形态:诗歌和散文。在这两种形态中,不仅所有的形态都无一例外地汇集起来,而且,由于此时整体的影响表露得如此强烈,使得“个别”的概念也从中消失。它们必须叫做语言的形态,因为语言的本性所指示的方向主要是诗歌或散文,在形式确乎壮丽之处,是使两者遵章循法地同样发展,并且在发展过程中也对之反施影响。但事实上它们首先是智力本身的发展道路,所以,如果它们的禀性没有缺陷,其发展过程又未遭遇任何障碍,则它们就必须,而且必然始于智力。因此,必须对它们进行精细详尽的研究——不仅一般地在它们的相互关系上,而且特别在它们产生的时代上。

倘若同时从诗歌与散文里最为具体和理想的方面去对两者进行考察,则可发现,它们的目标相似而途径不同。须知,它们

① 译自 W. Von Humboldt:《论人类语言结构的差异及其对于人类精神发展的影响》(*Über die Verschiedenheit des menschlichen Sprachbaues und ihren Einfluß auf die geistige Entwickelung des Menschengeschlechts*), Bonn, Dümmlers, 1968, S CCXLI－CCLXI。

的运动都是从现实出发迈向不属于它们的某种东西的。诗歌是在自身的感性显现里,即通过让人从外在和内在去感受的方法来捕捉现实的;但诗歌对那使它自己成为现实的东西无动于衷,并且更在有意放弃自己的这一特性。于是感性显现将诗歌同想象上挂上钩,并通过想象力将它引向艺术上理想的整体的物象。散文在现实里寻找的正是它因之而立足于存在(Dasein)的根子,以及使它同该存在联系在一起的线索。然后,它在智力之道上使事实与事实、概念同概念相联系,并追求一种处于理念之中的客观联系。这里所描述的两者的区别,正是两者的真实本质在精神里表述出来的区别。只消看看语言中可能有的现象,在语言中又只消看看语言的一个方面——在相联系时极为强有力而单独时又几乎无所谓的方面,那么,内在的散文方向可在相互关联的言语中列出,而诗歌方向可在自由的言语中引出;但大多数情况下两者都要付出代价,就是说,充满诗意的散文所具有的特性其实已经既不是散文的也不是诗歌的了,而散文形式的诗歌,情况也同样如此。诗歌的内容也强烈要求诗歌的形式。创作家在感受到这一要求的强大压力后,便用诗句来结束以散文形式开始的创作——这是不乏先例的。诗歌和散文要反本归真,则心灵之力的广度和强度对于两者都是共通的;要使现实的完全渗透同无限多样性的一种理想关系的获得联系起来,要将心神集中到紧紧跟好特定道路上来——都少不了心灵之力。但是,心神的集中又必须好好加以把握,使之不但同时对民族精神中的对立面也加以追踪,而且还加以促进。诗歌情调和散文情调这两者必须补充到共同的东西上去,以使人把根子深探地扎到现实之中;但这只是为了使他的成长因而能更加欢快地越过现实而升华为一种自由的因素。一个民族的诗歌如果不在其多面性、不在其激扬的自由灵巧中同时表明它具有相应地朝散文

发展的可能性,它就没有到达最高峰。在从力量和自由上考虑之后,人的精神便必定涉及两者的形成;因此,人可在一者身上认识到另一者,正如人可从一件绘画作品的碎片上看出它是否为其部分一样。

但散文也可以停留在现实事物的单纯表现上,停留在纯粹的外在目的上,在某种程度上,可以只是关于事物的消息,而不是发自思想和感受的激情。这时,散文没有偏离通常的言语,也没有到达自身本质的高度。这时,它不能称作智力的发展道路,也没有什么形式上的关系而只有物质上的关系。当它循更高一级的道路而行之时,为了到达目标,它也需要更深地影响情感的手段,并升华为高尚化了的言语;这样的言语只有在被看作民族智力发展道路上的诗歌伴侣时才能够谈及。于是,它要求用情感的全部统一力量去全面而透彻地了解自己的对象,同时,由此也产生了这么一种处理方式:经过这一处理,该对象顿时大放光彩;而该对象也可对该处理方式施加影响。这是一种进行区分的知解力。这一知解力不是单独在行动,其他的力也在共同起作用——于是共同形成见解,这见解用更高的表达来说,叫做富有精神的见解。在这种统一中,精神除了对对象进行加工处理外,也在将自身情调的特征传入言语。在思想激越昂扬之际,语言大展自己的优势,但却也服从于目的——在此,目的在订立规则。习俗的感觉情调也在传给语言,而心灵则于风格中英华发外。但在散文中,与思想发展相应的逻辑节律却通过句子的主从关系和并立关系,并以它的一种极为独特的方式显示出来;逻辑节律是通过自己的特殊目的而在一般兴奋中提供给散文言语的。若作家过分耽于逻辑节拍,那他创作的诗歌便会类似于修辞散文。当此处一一提及的所有各点都在富有精神的散文中共同作用的时候,思想便在散文中栩栩欲生地升起,精神同自己的

对象也在散文中进行角斗。只要精神许可,思想便在形成——它犹如一道直接迸发出来的、无拘无束的灵感,并且在真这一领域里模仿独立自主的创作美。

由这一切可知,诗歌和散文是受同样的一般要求制约的。在两者中都必然有一种发自内心的振奋将精神掀起、卷走。在自己的整个特性中,人必然在随同思想一道朝外部世界和内心世界方向运动,而在他把握住个别之时,也必然让个别获得同整体相联结的形式。在自己的方向上、也在自身作用的手段上,诗歌和散文却是不相同的,其实也绝对无法彼此相混。在考虑到语言的情况下,须特别加以注意的是,诗歌从自身的真实本质上讲是同音乐分不开的,与此相反,散文是只同语言心心相印的。希腊人的诗歌是如何具体地同器乐相联系的,这已为人所知;希伯来人的抒情诗也是如此。至于不同音调对诗歌的影响,前面也已经谈过了。不论诗意和语言如何,如果缺少音乐因素,人就会觉得未入诗歌的真正境界。所以,在伟大的诗人和作曲家之间有着天然的纽带,即便音乐具有无拘无束、独立自主地发展的倾向,并从而有意使诗歌黯然失色也罢。

确切地讲,决不可说散文是从诗歌产生的。即使如希腊文学中那样:历史地看①,两者的情况事实上便是这样;这也依然只能正确地作出如下的解释:数百年来,通过最地道、最纷繁的诗歌,精神得到了磨练,同时,语言也经过这一方式而形成;而散文便是从这一精神中、在这一语言里生成的。但从本质上说,两者是不同的。长成希腊散文的萌芽,与长成诗歌的萌芽一样,早在希腊精神中就已出现了;通过该精神的个性,两者又都与各自

① 着眼于用语和风格,对先辈的著作细读深研,从而对希腊文学的发展过程有了一种极富精神的全面了解;这时,才可能读懂伯恩哈迪(Bernhardy)的科学著作《希腊语句法》。——原注

的特征相应,同时各自的本质也未受损。精神产生散文的需求;而希腊诗歌已经展示出,精神在自由地横空腾飞。两者的发展都完全合乎自然规律,都有共同的起源,内里都蕴藏着一种智力冲力;这一冲力也只有通过外界环境才能被遏止而不致完全迸出。说更高的散文是通过诗歌因素的掺和而产生出来的,这更难服人,更何况这种掺和被言语的一定目的和细腻兴味给减弱了呢。在语言里,两者的本质差别自然也各自都在起作用;诗歌的作用和散文的作用在选择表达时各有自己的特性——语法形式和搭配关系。在这些细节上,它们给区别开来;然而远非仅此而已,它们更是通过在它们更深的本质上形成的整体音调而区别开来的。诗歌的音域尽管在其内底里是无边际、无穷尽的,也依然还是一个封闭的圈子,这个圈子并不把一切都圈进来,或者说,不让被圈入的东西具有它的本原天性;没有任何外部形式束缚的思想可以朝四面八方自由发展,既可以在"个别"的见解里,也可以在一般理念的关系中发展。在这一方面,在智力的自由和财富中,已经有了产生散文的需要;这一需要使在精神形成的某些时期中的散文独具特色。但散文也还有另外的一面,它通过这一面去进行刺激并向情感献媚;这一面便是它同日常生活的亲密关系,而生活又能通过它的高尚化而在自己的灵智中得到提高,同时又不会因此而在真与天然纯朴上有所失。从这一方面来看,甚至诗歌也可以披上散文的外衣,以便去表现在它那全部的纯和真之中的感受。在心情受限、纯净表达受到歪曲之时,人本身可能对语言生厌,便会渴望获得去掉这一媒介时的感受和思想;同样,人也可能通过抛弃语言的一切修饰而在处于最高诗歌意境中时逃回朴实无华的散文。就其本质而言,诗歌总是有一种外在的艺术形式的。但在灵魂之中却可能存在着一种对自然的倾向,这与艺术是迥然不同的,却确是如此,而且一般

地也就使它的整个理想内容都对自然的感觉保存下来;而这看来事实上是较晚开化的民族所特有的。当然,这至少在我们的德意志思维方式里是这样——而在同样的深度下这同时又是与我们的语言较少感性形态相关联的。此时,诗人可以有意识地同现实生活保持密切的联系;如果有足够的天才,那他还可以创作出披上了散文外衣的真正诗作。这里,我只须提及歌德的《维特》。对这一作品,每位读者都会感觉到,外在形式同内在内容是多么必然地联系在一起的。然而,我之所以提到这一作品,只是为了表明,诗歌和散文的相互对立和它们内在与外在本质的联系是如何能够从迥然不同的心灵情调之中产生的,而这种对立和联系又全都对语言的品质有影响,但又都在经受对方的反作用——这一点我们看得还要清楚些。

诗歌和散文却也各自获得一种独特的色彩。与一般的智力特性相应,在希腊诗歌里占据绝对优势的是外在的艺术形式。这种情况的出现,是由于希腊诗歌同音乐有一种活泼而普通的联系,但首先也是由于它有精美的韵律,而希腊人又善于用这一韵律去衡量对情感产生的内在作用并加以消除。所以,古老的喜剧是穿上了最富丽堂皇、款式也最多样的韵律服装的。在进行描述和表达时,它常常降到一般甚至降到庸俗的地步;但降得越低,它就越觉得有必要通过相关的外部形式去亮姿作态、慷慨激昂。含义丰富的打趣诳语具有纯粹的特性,这一特性是完全实际的、古式古风的,是着眼于简朴习俗和平民品德的;高尚诗歌的情调同这种纯粹特性是有联系的。如果好好去读阿里斯托芬①的作品,就会感觉到,这一联系就是在对立之中紧紧抓住人

① 阿里斯托芬(Aristophan,约公元前446—约前385),古希腊喜剧作家、"喜剧之父",他的喜剧是现实事件的反映;主要剧作有:《骑士》、《云》、《阿哈奈人》、《鸟》等。——译注

心的，而这对立又在自己的最深处重新统一起来。散文混入诗歌之中，这对于希腊人是完全陌生的；而这种情况我们在印度人和莎士比亚的著作中则是见到了的。人们感到，舞台上需要进行交谈。另外，如果感到，一个在舞台上表演的人所即兴而作的淋漓尽致的讲述也必须同古希腊流浪唱诗人（顺便一说，那类演员的生动讲述表演常常令人想起这种唱诗人）的史诗演唱分开，那么，这种感觉是正确的。上述两种感觉使戏剧的这些部分产生自己的韵律，犹如诗歌的艺术形式与散文的天然简朴之间的中介。但就是这种一般情调在对这一部分起作用，并且也赋予它一种从外表看更为艺术的形态。民族的特性尤其在伟大散文家的批判性观点和评价中表现出来。他们之所以能一针见血，其原因主要在单复数的细微区别、极艺术的修辞和文句结构的外部形式上去寻找——而此时我们却会去开辟一条另外的道路。风格无非是内在思想发展观点的反映。在阅读狄奥尼修斯·封·哈利卡尔纳斯[①]涉及这一材料的书籍时，内在思想发展的观点、整体的共同作用，都似乎完全消失了。然而，此时不容否认的是，除去这类批评的片面性和尖刻性，那些鸿范文章的美也是一道寓于这些细节中的；倘若对这种观点进行更详细的研究，我们就会进一步深入到希腊精神的特性里去。须知，天才人物的著作只是通过民族理解它们的方式而发挥自己的影响的；而主要取决于这一理解方式的，恰恰是对语言的影响作用——这里，我们正是在同这一影响作用打交道。

精神的形成在继续进行，并到达这一级别：在这里，精神似乎在停止预感和揣摩，而在追求提出认识的根据，并将认识的全

① 狄奥尼修斯(Dionysius von Halikarnaß)，公元前1世纪罗马统治时期的希腊历史学家、修辞学家、文艺评论家。主要著作有《古代罗马史》、《论摹仿》、《论词的搭配》、《论狄摩西尼的文体》和《论修昔底德的特点》等。——译注

部实质统一起来。这便是科学产生的时代、从科学中崛起的博学的时代;这一历史时刻只能是对语言的影响达于极盛的时刻。在科学的教育中,术语形成;关于这种术语,我已在前面谈过了。不过,这里恰恰该提及这一时代的普遍影响了,因为科学在严格的知解力中要求披上散文的外衣,而诗歌的外衣只能偶尔为它一用。在这一方面,精神只同客观事物打交道,而只在有必要时才同主观事物打交道;精神寻求的是一切外部和内在现象的区分和真理。因而,只有通过这一番加工,语言才在概念的确立和区分中获得最终的尖锐性,才能指向一个共同目标的句子及其成分进行最纯粹的思考。但是,由于通过认识大厦的科学形式、通过认识对认识能力的关系的确定,在精神面前展开了某种全新的、在崇高上胜过一切"个别"的东西,所以,这同时便在对语言起作用,便在给予语言一种品质——这种品质具有更高的严肃、具有使概念获得最高清晰度的力。而另一方面,语言在这一领域的运用又要求冷峭和清通、在搭配上要求避免任何加重理解困难的、不利于客体的纯表现目的的、更为艺术的繁芜。因而,散文的科学调是迄今所没有描述过的,完全是另一种调。语言不必显露自己的独立性,语言只应尽可能紧密地同思想结合、伴随思想、表现思想。人类精神的这一发展过程我们是一目了然的。在这一过程中,亚里士多德有资格称为科学和具有科学性思维的奠基人。对此的追求当然很早就出现了,进步是日积月累的;虽然如此,但概念却毕竟是在他身上才宣告完成的。犹如这一概念突如其来地以迄今所未知的清晰度在他身上陡然冒了出来一样,一道明明白白的、无法步步跨越的鸿沟在他的报告和他的研究方法、他上一辈的研究方法之间展现出来。他对事实加以研究,将它们收集起来,力图从它们之中找出一般的理念。他对在他之前建立的体系进行考查,指出这些体系有必要

加以改进,并且致力于为自己的体系建立起一个基于对人的认识能力进行深入探究的根基。同时,他又将那博大精神所包容下的所有认识都置于一种依照概念而安排的关系之内。这么一种方式既是在纵横驰骋,同时又是严格地着眼于认识的形式和材料的;用这种方式来研究真理,其特点主要是对一切迷惑人的假象进行敏锐的剖析。在他那里,这一方式必然导致这么一种语言的产生:这种语言同既是他上一辈人也是他同时代人柏拉图的语言形成一种鲜明的对照。事实上,他俩不能被放在同一个发展时期;柏拉图的语言风格须看作后世再未曾达到的高峰,亚里士多德的语言风格须看作一个新时代的开创。但这里显然看到了哲学认识之独特处理方式的作用。倘若要认为亚里士多德的语言由于具有自然清通、似乎缺乏他的精神,因而较少优雅、毫无修饰,不容争议地往往是生硬的语言,那无疑就错了。音乐和诗歌是他研习的主要对象。在这一领域,他留下的著述不多;从这些著述看得出来,音乐和诗歌对他的影响是很深的,只有天生的爱好才能把他引向文学的这一分支。我们还有他的一首充满诗意激情的赞美诗;假如他的通俗作品,尤其是对话,能传到我们这一代的话,那我们对他风格的广度便显然会下迥然不同的断语了,在他那些传到我们这一代的著作中,尤其是在伦理学中,有些地方表明,他有可能升到什么样的高度。确乎深刻而抽象的哲学也有它自己的道路,才能到达伟大语言风格的一个顶峰。若学说源于确具创造性的精神,则概念的纯正乃至完整也在赋予语言一种与内在深度相配的崇高。

哲学风格的形象具有完全独特的美;在我们仔细考察费希特和谢林的著作中的抽象概念时,在我们仔细考察康德著作——即便是零星的,然而却真个引人入胜——中的抽象概念时,哲学风格的这一形象也出现了。实实在在地进行科学研究

的结果,主要地还不仅是使人在前人写就的、自然而然地从深刻而普遍的自然整体观之中脱胎出来的壮丽散文面前不致感到无能为力,而且,这样的散文也在促进科学研究本身,因为此时它还在激奋精神——只在散文中才能导致伟大发现的精神。如果我在这里提及我的兄弟的、开拓这一领域的著作,那我相信只是在重复一个一般、常常是直言不讳的断语。

知识的地域可以从所有各点出发汇聚为一般;正是这一汇聚最为紧密地同事实基础的最确切、最完善的加工联系起来。不过,若博学和对进一步扩展学识的追求都没有贯穿真正的精神,那语言便也受损害;而这是若干方面中的一个方面,在这一方面,散文受到了衰微的威胁,正如有教养、思想丰富的谈话受到降格为老生常谈的威胁一样。精神的振奋所指,是它自身的不断扩展的训练和整个世界同它本质的联系;只要这一精神带着语言一道飞升,语言的作品就只会繁盛。这一振奋表现在无数的层次和形象之中,但是,最终却总是按照人的本能在追求那一伟大的联结,即使人并未独自意识到这点也罢。倘若民族的智力特性还不够强健、不足以升到这一高度,或者,语言在有文化的人民处于智力下降时被精神——语言的力量和语言的繁盛都只能仰仗于这种精神——所遗弃,那就绝对产生不出伟大的散文;而如果精神的创造变得平庸、变为学术上的收集,则散文便衰败。

诗歌只能属于生命的某些时刻,只能属于精神的某些情调;散文则与人长相随,出现在人的精神活动的一切表露之中。散文趋就于每一个想法、每一个感受;它在语言中通过确切性、明晰性、灵巧的生动性、悦音与和声的训练而得以提高,获得可从任何一点出发腾达于自由追求的能力,同时,无论何处、也无论在多大程度上,只要它的这一提高在每一个别场合表现出来,它

便也具有精美的节奏;倘若如此,它便在暴露、在促进精神的进程——一个同样自由、轻巧、一直都那么小心翼翼地向前奋进的进程。这是语言在自己品质的培养过程中所能到达的最高峰,所以,从语言外部形式的第一个萌芽起,它的品质就需要最广阔、最坚实的基础。

诗歌和散文有共同的源泉,而诗歌不能停留在散文的这么一种形态中。但是,诗歌能够到达很高的超逸境界,而散文在语言中却达不到同样的发展高度。后者的范围总是通过两者同时划定的。从这一方面看,希腊文学展现在我们面前的语言进程比其他任何地方出现在我们面前的进程都更纯净、更完善,虽然也还有令人遗憾的大缺陷。看不出来希腊文学受过外来形式作品的影响,但并不是说外来思想的影响就不可能有。就是在这种情势下,从荷马到拜占庭的作家,希腊文学通过自己进程的一切阶段在向前发展;它的这一进程是纯粹源于自身、源于民族精神状态的改观的,而这种改观又是通过内在和外在的历史变革而取得的。希腊氏族的特性存在于具有民族特色的活动性之中;这是一种总是同时在为自由和最高权力而奋斗的活动性,而最高权力大多也顶乐意用表面的自由来安抚下属臣民。这一活动性犹如环陆海上的波涛,而希腊氏族则处于这一块陆地上;在这块有限的地界之内,这一波涛般的活动性导致统治集团和伟大人物、住地都在连连发生变化、变迁,并时时给予精神以食粮和动力,以便在每种活动中都能倾泻出来。希腊人的影响所及甚远,而凡其影响所及,比如开发的殖民地,都笼罩着同一种精神——具有民族特色的精神。这种状况持续多久,这一内在的民族原理便贯穿语言及其作品多久。在这一时期,可以身临其境般感觉到,所有的精神产品都有一种不断向前发展的内在关系,诗歌和散文以及两者的一切类别都在十分活跃地互相渗透。

但是,从亚历山大[1]起,由于希腊被征服,希腊的语言和文学传播了出去;后来,作为被征服民族的希腊人同作为胜利者、统治世界的民族相结合;此后,虽然还有出类拔萃的人物和诗歌天才出现,但使人振奋的原理却消亡了,而且,随着这一原理的消亡,源于其本身强大力量的、生动活泼的创作也一道消亡了。大片土地的信息此时才真正是打开了,科学的考察和全部知识领域的系统处理通过亚里士多德的学说和表率而在精神眼界里变得清楚了——这是由于那位功业卓著、思想丰富的超群伟人做了确具世界历史意义的沟通之故。客体的世界以压倒的优势出现在主体的创造面前;而这一创造更受早先文学的压抑;因为早先文学的原理——源于自由、令人振奋的原理已随同自由一道消失了,所以,早先的文学便犹如一股势力必然会一下子东山再起;不过,尽管有过多种多样的模仿尝试出现,真正敢于与早先文学较量的敌手却是没有的。于是,从这一时代起,语言和文学便开始慢慢衰落下去。科学的活动却转向于对两者进行研究,研究两者在全盛时期之后的情况。这样,全盛时期之后的大部分著作就流传到了我们的手里;另外,同一种民族——总是很相似的民族,但由于外界命运的打击,已经走到下坡路上去了——的后代有意识地对语言和文学进行了考察,而那些著作在这种考察中是怎么反映出来的,即反映方式,也流传下来了。

根据我们对梵文文学的认识,梵文中的散文发展到了何种程度和规模,尚不能作出定论。印度的市民生活和社交生活关

---

① 亚历山大大帝(Alexander der Große,公元前 356—前 323),马其顿国王,杰出的军事家和政治家。他曾在亚里士多德门下 9 年,接受希腊文化教育。公元前 336 年开始执政,公元前 335 年将希腊起义镇压下去并毁灭了忒拜城,使希腊再度屈从于马其顿的境治。此后多次征战,建立起庞大的帝国。他的远征对东西方的政治、经济、文化等有相当的促进作用。——译注

系很难为散文的发展提供同样的机缘。希腊的精神和品格本身就在趋向统一——这种情况恐怕不是其他民族所能比的——在这种统一里,对话如果不是唯一的目的,也是最主要的意趣。出庭与人民大会的讲话都要求具有说服力,都应是引人入胜的滔滔雄辩。如果今后在印度文学的遗篇中发现不了在风格上可与希腊的史学家、演说家和哲学家相提并论的东西,那么,原因就可能在这里,或在类似的情况里。倘若语言灵巧而语汇丰富,并具有使言语变得纯正、庄严、优雅的一切手段,那么,它自身之中显然蕴含着这方面的全部萌芽,也必定是在散文的更高发展阶段培养出了并不为我们所知的另一方面的品质。这已被简朴而雅趣盎然的故事集《嘉言集》[①]所证实;《嘉言集》具有引人的情调,因为它以令人赞叹的方式既作了忠实而细腻的描绘,又让人获得一种独特而敏锐的理解。

与希腊的散文相比,罗马的散文同诗歌的关系完全两样。就罗马人那里的情况而言,罗马散文对希腊典范的模仿和罗马自己的、处处可见的本色散文在影响力上是同样强大的。不是么,这两者都给罗马人的语言和风格打上了罗马内外政治发展的鲜明烙印。由于他们的文学处于另一种完全不同的时代关系,他们那里也就不可能出现任何从本原上看是合乎自然的发展,而这种情况我们在自荷马时代以来的希腊人那里——也通过那种远古诗歌的长期影响——是感知到了的。伟大的本原罗马散文直接源于情感和品格、阳刚的严肃、严正的风尚和独一无二的祖国之爱——部分是就本身而言,部分是同后期的颓败相比较。罗马散文所具有的纯智力色彩很淡。综合所有这些原因

---

① 《嘉言集》(Hitôpadêsa),古代印度故事集;署名作者为那罗衍。大约生活在10世纪,最晚不迟于14世纪。这本书实际上是《五卷书》的改编本,书中叙事用的是散文体。——译注

来看,罗马散文必定缺少某些希腊作家的那种优雅;这种天然优雅在罗马人那里只出现于诗歌情调中,因为诗歌能把情感置于任一情境内。一般说来,几乎在所有可于希腊作家和罗马作家之间进行的比较之中,希腊作家都显得较少庄严,更为简朴和自然。因而,在两个民族的散文之间产生了巨大的差别;而如塔西陀[①]这样的一位作家确乎被同时代的希腊人所接受,这简直难以相信。这样的散文对语言的影响也就必然更加不同于同一民族特性对散文和语言产生的同一刺激。这样的散文不可能产生这么一种灵活性:它似乎无拘无束,它听命于每一思想,它对精神的每一发展道路都同样轻巧地紧紧相随,它恰恰在这种全面性和什么也不拒斥的机动性之中找到自己的真正品质;反过来,这种灵活性也同样很少能产生出这样的散文。只消看一眼近代民族的散文,便会使人眼花缭乱,因为近代散文凡本身不是原作的,就免不了受到罗马人和希腊人的不同影响;但同时全新的关系也在其中产生出了一种至此尚未为人所知的独创性。

自从沃尔夫[②]对荷马诗歌的产生作了考察之后,恐怕大家都已经承认,一个民族的诗歌在文字造出之后还可能长期未被记载下来,而两个时代完全没有必要会聚在一起。美化当前现实、参与重大事件的节庆活动——毫无疑问,这都说明远古时代的诗歌是同生活极其紧密地联系在一起的,表明诗是毫无约束地同时从诗人的想象力和听者的理会中产生出来的,所以,冷静记载的目的性对于诗歌倒不应该是陌生的。诗歌发自诗人之

---

① 塔西陀(Tacitus, Publius Cornelius,约 55—约 120),古罗马历史学家。著作有《阿古利可拉传》、《日耳曼尼亚志》、《演说家的对话》、《历史》和《编年史》。他文笔简练,用语不凡,善于塑造鲜明的人物形象。——译注

② 沃尔夫(Wolf, Friedrich Auqust, 1759—1824),德国语言学家。他是歌德与威廉·封·洪堡的朋友。1795 年发表《荷马引论》,认为《伊利亚特》与《奥德赛》并非出自荷马一人之手。——译注

口,或者源于音乐学校,而音乐学校是把诗人的诗作接受下来了的;在当时,诗歌朗诵是生动活泼的,伴随着唱歌和器乐。诗句仅仅构成诗歌朗诵的一部分,不可分割的一部分。整个的诗歌朗诵在其后的时期都流传了下去,也绝没想到要将如此紧密地绞在一块儿的诗歌与朗诵分离开来。在人民精神生活的这一时期,诗歌在人民的精神生活中扎下了根子;记载的想法绝对不是根据这一扎根的整个方式产生出来的。这一记载首先是以潭思为前提的,而潭思又总是从一段时间以来的纯自然艺术之中产生的;其次是以市民生活关系的更大扩展为前提的,这一扩展又使人产生出对各项活动加以区分、让它们的成果长期共同作用的思想。只有这时,诗歌同朗诵、同短暂生活享受的联系才能变得松散。诗歌中的必要词序和韵律使得在大多数情况下都再没必要为流传后世而借助于文字去加强记忆。

散文的情况完全两样。在我看来,对于较长的、不联贯的话语,记忆是无能为力的,亦即不可能记住;固然,主要困难倒用不着在这种不可能性之中去寻找。在人民之中当然也有纯民族性的、通过口头流传而保留下来的散文;在这样的散文中,“外衣”和表达肯定都不是偶然的。有的民族根本没有文字;在这类民族的故事中,我们发现语言的运用是有特定风格的,可以认为这些故事在讲述人代代相传中确实只出现了不大的变动。孩子们在听了故事之后进行复述时,也可以说,一般都是用的同样的句式。这里,我只需举汤加群岛上关于汤加洛亚的故事为例就行了。在瓦斯科人[①]中间,直到今天也还流传着一些至今未曾记

① 瓦斯科人(Vaske),或称瓦斯康加多人——均为西班牙语称;外界称为巴斯克人(Basque)。这是居住在西班牙与法兰西的比斯开湾边界地区和比利牛斯山脉西麓的一个民族,其体格与其他西欧人并无显著差别,但其语言不属印欧语系。——译注

载下来的童话;这些童话便是有目共睹的证据:根据土生土长的本地人确认,在这些童话中还可见到这种外部形式——这真是精彩;不过,在传入西班牙语之后,这些童话便失去自己的所有妙处和天然优雅。人民对它们是十分恭谨的,是按照内容来将它们划分成不同级别的。我自己也听人讲述过一个童话,这个童话同我们德国的一个民间故事,关于哈默尔城捕鼠人的故事[①]十分相似;其他的传说讲述的是关于海格立斯[②]的神话,以及关于靠近陆地的一个小海岛[③]的纯粹地区性的故事——关于海洛和利安得[④]的故事,这些传说都出现了不同的变易,比如后者就演变成为一个和尚及其恋人的故事。这些故事在散文中必然地,也是直接地作了记载的,即使当时散文尚未具有确乎完美的艺术性也罢;当然,进行记载的想法在最早时期的诗歌里还没有产生。事实应加以研究或阐述,概念应进行引申和联系,就是说,客观的东西得找寻出来。力求找出客观东西的心情是清明的,它的意向在于研究,它将真假加以区分,它让知解力去指导工作。就是说,散文首先把韵律抛开,其原因并不纯粹在于韵律的束缚,而在于对韵律的要求在散文中不可能成立,甚至可以说,一种由于特定感受的需要而使语言大受局限的形式,散文并没有强加给处处都在进行研究和联想的知解力,虽然知解力是

---

① 德国中世纪民间故事:这位捕鼠人只要吹起笛子,哈默尔城的所有老鼠就首先跑出来,接着是全部儿童也跑出来,全都围在他身边听他吹奏。——译注

② 海格立斯,即赫拉克勒斯,希腊神话中主神宙斯之子,力大无穷,曾完成12件英雄事迹;他虽然连受天后赫拉迫害,最后仍能战胜强敌,转危为安。——译注

③ 指西班牙北部比斯开海湾边上小城贝尔梅奥附近海口的伊扎洛岛。——原注

④ 希腊神话故事。利安得(Leander)为阿拜多斯(Abydos)的青年,每夜游渡赫勒斯朋特(Hellespont)(即达达尼尔)海峡前往塞斯托斯(Sestos)会见恋人海洛(Hero);在一暴风雨之夜,海洛的导引火炬熄灭,利安得溺死,海洛寻获其尸后投海殉情。——译注

全面的。由此，也由于整个这回事，作记载便是符合人愿的，甚至是必不可少的了。所研究的对象乃至研究的进程都必须在所有细节上确实可靠。目的本身是最为可能的统一；历史应该把通常随时间的流逝而消失的东西抓住，应该把要继续不断发展的学说一代一代地传下去。由于研究便是查考人物、访问异域，便是实践亲自选定的自我联系方式，由于真理需要一位提供信息的人——尤其是在其他证据缺乏的时代，由于写史人不能如诗人那样从奥林匹斯山获取自己的证据，所以，散文也在为个别人物从大量的精神成果中脱颖而出奠定基础。因而，在一个民族中培养出来的散文情趣既必须寻找使写作变得轻松的手段，也能够通过现有的手段而给激发起来。

通过人民教育的自然进程，在诗歌中产生出两个不同的类别[①]，这两个类别的特征正好可以用缺乏文字和使用文字来描绘；一个类别可以说基本上是天然的、发于欢情而无艺术目的和意识的，其后的一个类别是颇为艺术的，却也同样是属于最为深沉和最为真实的诗人精神的。这种情况是不能以此种方式，更不能在同样的时期出现在散文之中的。不过，这种情况在散文中以另一种方式出现了。就是说，倘若时机在幸而已为散文和诗歌作好了准备的人民中成熟、生活需要悬河泻水般的雄辩之才，那么，散文同人民生活的一种类似的联系便在这里出现，但方式有别，不同于我们在上文中在诗歌那里发现的联系。只要

① 在就A·W·封·施勒格尔的《罗摩衍那》所写的前言中，关于希腊人和印度人的最早诗歌和争论真是妙绝，确实独具诗感。倘若这方面才干比谁都强的这位作家喜欢写印度人的文学史，或者对该文学史的某些部分，具体说便是戏剧诗，喜欢进行加工整理，并有幸加以评论，而同样有幸的是从他那篇确乎天才的论文中了解到了其他民族的戏剧——可对于从哲学上和美学上对两个民族的文学进行评价而言，对于诗的历史而言，又会有什么收益呢？——原注

这一联系继续存在,而又缺乏有目的艺术的意识,那它也便摈弃死气沉沉的、冷冰冰的记载。这大概是在雅典的伟大时代即介于波斯战争和伯罗奔尼撒战争及其后时期之间时代内的情形。地米斯托克利斯①、伯里克利②、亚西比得③这样的演说家大概是练就了非凡的雄辩才干;这种才干在后两位身上表现得尤为突出。然而,他们没有任何演说流传下来,传到我们手上,因为写史人那里的演说自然是只属于写史人的,而古代看来也并未占有任何肯定是属于他们的篇章。在亚西比得的时代虽然就有已作了记载的,甚至肯定是被他人而非作者本人所作的演说辞,但其原因却是在于那一时期的全部国家生活关系之中,是因为确确实实是国家舵手的这些人既未找到任何机缘在当时来举行自已的演说,其后也未找到任何机缘来将那些演说辞写下来。然而,这种天然的雄辩之才恐怕也如同那种天然诗歌一样不仅保护了萌芽,而且在许多方面都是其后更具艺术性的诗歌的超绝典范。但在这里,在涉及两种类别对语言的影响之时,却不能不对这种关系作进一步的思考。后期演说家所感受的语言是属于下面的时代的:在形象描绘和独具匠心的艺术中,那般伟大、

---

① 地米斯托克利斯(Themistocles,约公元前524—约前460),古雅典的政治家和军队将领;公元前493当选为执政官,前480指挥雅典舰队在萨拉米海战中大败波斯舰队;后受控共谋参与保萨尼阿斯(Pausanias)的叛乱而遭放逐。——译注

② 伯里克利(Pericles,约公元前495—前429),古雅典的政治家,民主派的首领;在他的两位政敌西门(Cimon)和修昔底德(Thucydides)被放逐之后,掌握了雅典的大权(约从公元前460年起);在他执政期间,雅典的国势强盛、文化繁荣。——译注

③ 亚西比得(Alcibiades,约公元前450—前404),古雅典的军事将领和政治家;在伯罗奔尼撒战争中,被说服参加反斯巴达同盟;在受控毁坏赫尔墨斯神像后逃向斯巴达人,转而反对雅典;前407年返回雅典,但随即又逃往色雷斯,再逃往小亚细亚中部的弗里吉亚(Fhrygia);后被暗杀于弗里吉亚。——译注

那般壮丽的东西已经出现并激发了演说家的才华，培养了人民的兴味，而且其数量之多、精妙之绝，都不是早先的语言所能媲美的。在哲学家的学派中出现了生动活泼的谈话，而在这种生动活泼的谈话中，某种极其相似的东西必定出现了。



书简两封[1]

荷尔德林　著

伯杰　译

致诺伊斐尔

霍姆堡

1798年11月12日

最亲爱的诺伊斐尔！

从我上次给你去信以来，我已改变了处境，并打算在霍姆堡这个地方小住几天。我到此地已经一月有余，其间一直在安宁地写我那部悲剧，与辛克莱尔打交道，并享受着美不胜收的秋天时节。过去我一直为多种痛楚所缠绕，被折磨得身心交瘁。现在有这种平静的幸福，我可真是要感谢善良的神灵。

我亟欲知道有关你和你的年鉴的消息；我既然不能亲自去你那里取这一期年鉴，所以我大概还得继续等下去。这倒不是说我觉得你太拖沓，而是因为你的信件还要过一个月再能到我这里。

我的朋友辛克莱尔为处理他的宫廷事务去了拉施塔特，他

---

① 译自《文学理论读本》，Ernst Kleit Verlag, Stuttgart 1982年版。

以极为优厚的待遇建议我陪伴他前往此地。辛克莱尔慷慨解囊，我几乎无需动用我那点微薄的钱款，也无需中断我的创作。所以我欣然从命，倘若我没有同意做此行，反而才是不可思议的。

今天或明天我们就启程。

说不定我从拉施塔特还要去符腾堡一趟。如果去不成，我将从拉施塔特给你写信。如果你方便的话，请你定个日期来诺恩堡，我将去那里再睹你的尊容。能够重又与你就我们共同感兴趣的事情畅所欲言，对我真是妙不可言。诗里那种有生命的东西，是我目前思考得最多、感觉最强烈的。我深切感到还远远没有把握住这个东西，然而我的整个灵魂却在追寻它。每当我一再感觉到，我的创作当中缺少个什么东西，而我陷在诗的迷团中打转无力自拔时，我的心时常为之震颤，不得不像个孩子那样哭泣。啊！自从孩提时候起，世界就把我的精神恐吓回缩进自身里去，时至今日我还在身受其苦。虽然有一所医院可供这样的落难诗人堂堂正正去避难，这就是哲学，然而我却无法抛开我的初恋，抛却我青年时代的希望，所以我宁可一事无成地沉沦下去，也不愿意离开缪斯们的故乡，只有偶然的契机才会把我从这里抛出去。你若有什么高见，能使我尽快趋向真，就快些赐教于我吧。我所缺少的与其说是阳刚，不如说是阴柔，与其说是思想，不如说是感觉，与其说是一个主调，不如说是错落有致的许多音调，与其说是光亮，不如说是阴影。这一切之所以这样，乃是出于一个原因：我太害怕现实生活之中的俗套与千篇一律的东西。如果你愿意，尽可以说我迂腐。不过假如我没有说错，迂腐的人大凡都是冷淡而没有爱的，而我的心却渴望着在月光下与人、与物结为姐妹。我几乎相信，我实在是出于纯粹的爱才迂腐不堪。我并不胆怯，因为我害怕现实破坏我的自卫。然而我

确实胆怯,因为我害怕现实扰乱我热忱的关注,因为我正是靠这种关注来与别的什么事情取得联系;我担心我内心里热忱的生命会被冰冷的日常生活所冷却。我对于一切自幼就袭扰我的东西,比起其他事物更敏感。这种敏感的根源似乎在于,与那些我无法回避的事物相比,我这个人不够坚强,并非坚不可摧。我的担忧就是源出于此。这一点我已看到。但是看到这一点又能于我有什么帮助吗?我相信会有帮助的。正因为我比别的人更易于被摧毁,所以我不得不在那些要置我于死地的事物中也发现其优点。我倒毋需全盘接受这些事物,我只需依照它们在我的实际生活中有用的程度来使用它们。不论在什么地方找到这些事物,我必须先入为主把它们认作不可或缺的材料。一旦缺少这种材料,我最内在的东西就不能充分描绘自己。我必须把它们灌注进心灵之中,以便在我愿意并且应该作艺术家的时候,用它们作为阴影来对抗我心中的光亮,把它们作为从属的音调复述出来。在这些音调中,我的灵魂之音更加蔚为生动地突出于其他之上。纯洁的东西只有在不纯洁的东西之中才得以见出,你若尝试脱离卑贱的东西来描绘高贵的,便会产生最做作、最荒谬的东西。原因在于,高贵本身如同人们所说,具有命运的色彩。高贵产生于命运,美,一如现实中间自我描绘着的美那样,不得不要从它赖以产生的情状中选取一个形式。这个形式对它来说并不自然,只有另外再加上必然赋予美以形式的那些情状,方能变成自然的形式。譬如看待布鲁图斯的性格,不是从强加给他柔弱的精神这样一个严厉的形式来考察,布鲁图斯的性格就非常不自然,是一个违反常理的性格。换言之,若没有卑贱的东西,高贵的东西也描绘不出来;所以,我在世界上一旦遇到卑贱的事物,就要告诫自己:就像陶匠离不开粘土那样,你也离不开卑贱的事物。正因为如此,你要经常容忍卑贱,不要拒之于门

外，不要畏惧它。这大概就是结论吧。

我的弱点你多少已经了解了。由于我想请你赐教，所以自然还要向你详述一遍。我想使自己意识到，我比原来预料的陷得更深。你是了解我那些想法的。鉴于这一切，我要向你坦白地说，近日来我的工作陷于停滞，牢骚满腹。或许我的想法能促使你进一步思考艺术家与艺术的问题，以及我的诗的主要缺陷如何补正之。有空请来信谈谈。——

再见，最亲爱的诺伊斐尔！到了拉施塔特我马上给你写信。

你的 荷尔德林

致卡西米尔·乌尔利希·伯伦多夫

[1802 年 11 月?]

我的挚友！

很久没有给你写信了。在这期间，我在法国呆了一段时间，目睹了这片悲惨荒凉的土地，眼见了法国南部的牧人、一个个美丽的女子，男男女女，全都在爱国主义的疑惑的恐惧中，忍饥挨饿长大成人。

自然强暴的威力，天国的火焰，人们的沉寂，他们在自然中的生活，他们心胸眼界的狭隘与自得其乐，这些现象时时令我激动困惑不已，用人们从英雄那里学来的说法，我可以说，阿波罗把我击败了。

在毗邻旺岱的地区，我对于那种野性的、好斗的气质很感兴趣。在人们的眼睛与四肢里，无不散发着生命的光芒，透出一种纯粹的男子汉气概。在死亡的感觉中，一如在一种精湛的艺术中，男子汉气概感觉到了自己，并满足了自己求知的欲望。

南方人那种颇具古代希腊精神的遗风孔武有力,使我更加熟悉希腊人真正的本质;我认识了他们的天性和智慧,他们的体魄,以及他们适应他们的气候的方式,了解了他们借以防止自然的暴力过分恣意纵横的法则。

这种情形注定了希腊人必定声名显赫,以及他们那种对于异已兼收并蓄并与之交流的方式。正是在这一点上,得以见出希腊人个性的特质。倘若希腊人所理解的最高的理智便是反思的力量的话,这种特质就显得生机盎然。假如我们理解了希腊人体魄强健的奥秘所在,那么我们理解这一点就很容易了;希腊人的方式是柔美,如同我们的是名声一样。

古希腊文化的风貌给了我一个印象,不仅使我更加理解古希腊人,而且甚至使我对于艺术的最高境界理解得更为透彻。使所有概念和严肃的目的最大限度地运动起来,并把它们化为现象。在这个过程中,艺术站在原地不动就获得了一切,而且只是为了自身而得到这一切。所以在这个意义上,稳定就是符号最高级的方式。

历经种种情绪的波动和灵魂的颤抖之后,我现在亟需稳定一段时间,目前我住在家乡。

我越是研究故乡的自然,故乡的大自然就越使我激动。暴风雨也不仅仅以其翻天覆地的力量使人心惊胆战,而恰恰正是在这一点上,在天国的各种形式中,见出其威力与形态;光亮也富有我们民族的韵味,形成了我们的原则和命运的方式。这个光来了又去了,它的这个渴望对于我们于是便成为神圣的。故乡的森林的性格,大自然形形色色的性格汇聚于一地,地球上的所有圣地都是围绕着一个地方的;映照着我的窗棂的哲学之光,是我现在唯一的乐趣;让我记住,我是怎样来到此地的!就此止笔吧!

亲爱的！我认为，我们时至今日仍然无法解释诗人，歌唱吟咏的方式色彩斑斓、性格各异；我认为，我们的诗因此定会繁荣昌盛，因为自希腊人至今，我们的歌又开始充满祖国和自然的情调，真正具有独创性。

盼你的信。我想听听你纯美的音调。身处知己之中的心情，交谈与通信中思想的产生，对于艺术家是必不可少的。否则我们自己的思想将枯竭。而且思想将只属于我们创造的神圣图景。

再见。

你的

荷



关于神话的谈话①

施勒格尔　著

李伯杰　译

鉴于你们崇敬艺术的严肃态度，各位朋友，我要请你们问问自己：即便在诗里，热忱的力量是不是也将不断地把自己撕成碎块？并且，当这个力量与敌手争斗得精疲力竭时，终将孤寂地沉默？最高的神圣的将永远默默无闻、没有形状，永远在混沌之中听凭偶然的摆布？爱是否真的不可折服？如果现在艺术已经无力用她的咒语缚住爱的精神，以便让爱的精神顺从自己，并且按照自己的指令、根据艺术必要的任意来把灵魂注进美的形态中，那么还有没有一种名副其实的艺术？——

你们肯定比别人先理解我的意思。你们自己就写过诗，你们在创作中或许已经常常感到，你们的创作缺少一个坚固的支柱，缺乏一片慈母般的沃土，缺乏一片天空，缺乏生机勃勃的空气。

现代诗人必须从自己的内心来创造艺术，许多诗人也卓有成效，然而迄今为止他们仅仅是在孤军奋战，每一件作品仿佛是

---

① 译自《施勒格尔二卷本》(*Friedrich Schlegel Werke in Zwei Bänden*)，Aufbau Verlag，Berlin und Weimar，1980。

一个连头带尾从虚无中新创造出来的。

我就要说到正题了。我认为,我们的诗缺少一个中心,就像神话之中古代人的诗一样。现代文学落后于古典文学的所有原因可以概括为这样一句话:因为我们没有神话。但是我补充一句话,我们将很快就有一个新的神话,或者更确切地说,现在已经是需要我们严肃地共同努力以创造一个新神话的时候了。

因为新神话将循着与古代神话完全相反的路来到我们这里。古代神话里到处是青春想象初放的花朵,古代神话与感性世界中最直接、最生动的事物联系在一起,依照它们来塑造形象。而现代神话则相反,它必须产生于精神最内在的深处;现代神话必须是所有艺术作品中最人为的,因为它要包容其他一切艺术作品,它将成为载负诗的古老而永恒的源泉的容器,它本身就是那首揭示所有其他诗的起因的无限的诗。

对于这首神秘的诗、对于这种或许产生于诗的作品的杂沓与充溢的杂乱无章,你们大概会觉得可笑。然而,恰恰只是混乱所具有的美和秩序,即那只期待着爱的触动、以便让自己发展成为一个和谐世界的混乱,以及古代神话和古代文学曾经是的那种混乱所具有的美和秩序,才是最高的美,最高的秩序。因为神话和诗,这两者本来是一回事,不可分割。古典时期的每一首与另一首都是关联的,直到从越来越庞大的局部和肢体中产生出一个整体为止;一切都在互相渗透,无论什么地方只有一个精神,只是表述有所不同而已。为什么不应当重新产生那已经有过的?当然是以一种不同的方式,而且为什么不以一种更美的、更伟大的方式?

我请你们不必怀疑现代神话的可能性。我也欢迎各种各样的猜疑,以便让研究更加自由、更趋丰富。现在,请你们认真听听我的推测!鉴于事情的状况,我能给你们谈的不外乎是一些

推测。不过我希望这些推测将通过你们而自行变成真实。因为如果你们愿意这样做的话,有几个建议有待于尝试。

如果说,现代神话只能从精神最内在的深处产生出来,就好像是自己创造自己一样,那么对于我们正在寻找的东西,正是在唯心论(Idealismus)这个当代伟大的现象中,我们发现了一个很有意义的暗示,它证实了我们正在寻找的东西。唯心论仿佛从虚无中缘起,现在已经在精神世界中构筑起一个牢固的据点,人的力量可以以加速度从这里向一切地方扩展。当然,它决不会丢失自己,或者迷途不知返。这个伟大的革命将要波及一切科学和一切艺术。你们已经在物理学中看到这个革命正在展开,唯心论在物理学中还未等到由哲学的魔杖来触击,自己就先行爆发了。这个令人惊诧的伟大事实会提请你们注意到时代隐秘的关联和内在的统一。从实践的观点来看,我们应当用自身的力量和自由来进行并传播这场革命,而唯心论不外乎是这场革命的精神和伟大的准则;从理论的观点来看,无论唯心论在这里如何宏伟壮观,却也只是那个包含一切其他现象的形象的一个部分,一个分支,一个表述而已:人类竭尽全力寻找自己的中心。人类将因着事物的状况不是走向灭亡,就是重返青春。这两者中何者可能性更大呢?从这样一个返老还童的时代中,又有什么不能希望得到?——灰暗的古典文化将复活,文化教养的终极目标已经在孕育之中。然而我在这里所要阐明的还不是这些:因为我并不想让你们漏过任何事情,而是要循循善诱,使你们确信最神圣的神秘的存在。如同精神的本质就是自我决定,永远交替地走出自身又回复自身;如同每一个思想不过是这样一个行动的结果一样:这个进程在形形色色的唯心论中大体上也是明显的;唯心论本身也不外乎是那个自我法则的承认,并且就是那个新的、通过这个承认而二重化了的生活。这个生活借

助于无限丰富的新的想象、通过普遍的间接性和活生生的作用，庄严地显现它隐秘的力量。这个现象当然在每一个个体中都具有一个不同的形态，这一点必然令我们大失所望。但是对于整体的进程来说，必然的法则所应允的东西，是不会令我们失望的。任何形式的唯心论都必然以这种那种方式走出自身，以便能够回复自身并保持其本质。因此，一个新的、同样无限的实在论将要、并且必然产生于唯心论的母体，唯心论不仅以其生存的方式成为现代神话的佐证，而且唯心论本身以间接的方式成为现代神话的源泉。这样一个类似倾向的迹象，你们现在就可以随处体察到，特别是在物理学中，这里所缺少的似乎不是别的，而是对自然的神话式的观照。

长久以来，我在内心里也怀着这样一个唯心论的理想。这个理想至今一直未能得以表述，原因只是我还正在找寻表述这个理想的器官。不过我知道，我只有在诗里才能找到它。因为这种实在决不会再以哲学、甚至一种体系的面貌出现。这个新的实在论源出于唯心论，并且必然飘游在唯心论的土壤之上。它将以一种基于理想与现实相和谐的诗的面貌而出现。这一点，即使经过了一个普遍的唯心论的传统之后，仍然可以企望。

我觉得，斯宾诺莎与传统中善良的老萨图恩[①]有着相同的命运。近代的圣哲们把这位显赫的人物从科学高高的王座上掀下来。他不得不退缩进想象神圣的黑暗中，生活在那里，与其他巨人们栖身在令人崇敬的放逐中。就把他留在这里吧！在缪斯的歌唱中，把他对过去一统天下的回忆融化成低吟的追求。剥去他的体系那好斗的装扮，然后让他与荷马和但丁一同栖居在诗的神殿中，并且让他与每一个满腔热忱的诗人的守护神和家

① 萨图恩，罗马神话中的农神，即希腊神话中的克洛诺斯。——译注

庭常客结伴。

事实上,我很难理解,不崇敬斯宾诺莎,不爱戴他,不成为他那样的人,怎么还能是诗人。就单个人的想象力而言,你们的想象已经够丰富了;而且振奋想象、刺激想象去行动并供给想象以养料,也不是什么比别的艺术家的创作更巧妙的事。然而在斯宾诺莎那里,你们找到了一切想象的始末,找到了你们单个人栖居的辽阔的地面。而把想象中原始的、永恒的与一切单个的和特殊的区别开来,你们肯定是欢迎的。切勿错失良机,看哪!你们在斯宾诺莎那里可以洞察诗最内在的活动场所。斯宾诺莎的感觉,在方式上正与他的想象一样。在整体之上,可见而又不可见地荡漾着一股清澈的芳香,而不是对于这个或那个事物的敏感,也不是那膨胀起来然后又消沉下去的激情。质朴的作品在静穆的伟大中散发着天然之爱的精神,永恒的追求无处不得到发自这种作品深处的响应。人们心中的神性那柔和的回光,难道不就是一切诗的真正的魂灵、令人振奋的火花吗?——尽管你们把那些陈旧的琐事翻来倒去搓揉,单单描绘人,描绘激情和情节,并无任何意义,就如同种种人为的形式无足轻重一样;一旦诗的灵魂泯灭了,这种人物、激情和情节的描绘就不过是诗可见的外在躯体,僵死的尸体。然而,作品中一旦爆发出那个热情的火花,那么我们面前将呈现出一幅崭新的景象,一切都生机勃勃、装点着光和爱那美丽的容光。

在想象与爱的升华中,每一个美的神话不是周围自然的象形文字式的表露又是什么呢?

神话有一个很大的优越。以往永远逃脱意识的东西,在这里却以感性和精神的方式观照出并抓住了,就像灵魂在它四周的躯体中。通过这个躯体,灵魂闪进了我们的眼睛,对我们的耳朵说话。

这就是我们为着最高者的缘故，不能只信赖我们的心境的根本原因。勿需赘言，谁的心灵枯竭，谁的心泉就不会流淌；这乃是一个众所周知的真理，我从来没想到为难它。但是，我们应当处处与有文化教养的东西溶为一体，把最高者和与它同类的、相似的或虽然对立但却尊严相当的东西联结起来，以此来推进、点燃或哺育最高者。一句话，施行文化教养。如果有目的的教育对于最高者果真无能为力，那么我们就不要要求任何一种自由的思想艺术，否则这种艺术就仅仅徒有虚名。

神话便是这样一件自然的艺术作品。在自然的织网中，最高者的确形成了；一切都是联系和变化，成形又变形，并且可以说，这种成形与变正是自然独特的行为，它的内在生命，它的方法。

这里，我发现了与浪漫诗那伟大的机智极为相似的东西。这个机智不在单个的灵感中，而是在整体的构造中展示自己，我们的朋友已经多次在塞万提斯和莎士比亚的作品中阐述过这个机智。的确，这个人为的有秩序的迷惘；矛盾之间优美的对称，这个热情与反讥永恒而又奇妙的交替，即使在整体最微小的肢体中也在交替着。我觉得，这些本身已经是间接的神话了。它们的结构是一样的，的确，阿拉贝斯克①是人类想象最古老而原始的形式。无论这个机智还是一个神话的产生，若最先没有一个初始的和不可模仿的东西，是不可能的。这种东西绝不会消融掉，即便经过种种变形之后仍然透射出古朴的自然的力量。在那里，素朴的沉思似乎本末倒置、荒唐古怪，否则就是单调愚蠢。因为，这就是诗的开端：抛弃那个理性地思维着的理性具有的格式和章法，把我们重新置于想象的美的迷惘中，置于人类自

① 阿拉贝斯克，艺术中间拉伯风格的装饰，以缠绕交错的线条为特点。

然初始的混乱中。迄今为止,除了五彩缤纷的古代神祇之外,我不知道有什么能够更美地象征这种混乱。

你们为什么不愿振作起来,复活伟大的古代文化这些灿烂的神祇?——你们只要尝试一次从斯宾诺莎,从当代物理学在每个思维着的人心中必然激发起来的那些观点,来全面考察古代神话,你们就会看到一切事物会以怎样的新的光辉和生命呈现在你们面前。

此外,还必须重新发掘其他民族的神话,按其意蕴的深浅、美和文化教养的程度来唤醒它们,以加速现代神话的产生。但愿我们能够理解东方的宝藏,就像理解古希腊的瑰宝一样!如果有几个博大精深的德国艺术家,以他们特有的翻译天才,能有机会接触印度的话,诗将会有不可想象的新源从印度向我们涌来。然而一个越来越残酷、麻木的民族却不懂得这些人的用处。我们必须在东方寻找最高的浪漫,而且,只要我们从这个源头汲水,那么西班牙文学中现在特别吸引我们的那种南方火热的激情的假象,大概又会满是西方味的,贫乏没有光彩。

总的说来,向目标奋进的路不应只有一条。每个人都应该怀着乐观的信心,以最富于个性的方式走自己的路。因为个性如果只具有字面上的含义:诸如不可分割的统一,内在的活的联系,等等,那么个性的权利就只有关涉到最高者时才得到承认。在这个立足点上,我将毫不迟疑地说,人根本的价值,人的美德就是其独创性。

我之所以如此重视斯宾诺莎,实在不是出于主观的偏爱(这种偏爱的对象我一向避之唯恐不及),也不是要把他捧为一个新独断论的大师,而是因为借助于这个例子,我可以最醒目、最清楚地表达我关于神秘主义的价值和尊严,及其与诗的关系的思想。我选择斯宾诺莎,乃是考虑到他的客观性,把他作为其他所

有人的代表。对此,我是这样考虑的:有些人尚未觉察到唯心论的无限和永存的充实,即便按照他们的看法,《知识学》至少还是一个完善的形式,是所有科学的图例,那么斯宾诺莎也以类似的方式成为任何一种独特形式的神秘主义普遍的基础和支柱;而且我认为,即便那些对于神秘主义或者斯宾诺莎都不甚了了的人,也将心悦诚服地承认这一点。

现在,从物理学的动力学的悖论中,四面八方涌现出自然最神圣的启示。在还未着手再次研究物理学之前,我还不敢断言。

为着光明与生命,我们不要再犹豫,每个人都要按照自己的理解来加速这个伟大的进程,我们的使命就是促进这个进程。要无愧于时代的伟大,迷雾将从你们眼前消散;你们的面前将是一片光明灿烂。一切思维都是预见,而人才刚开始意识到自己的预见力。而且正是现在,这个力量还要经历不可估量的大扩展。我觉得,谁如果理解时代,即那个普遍的青春化的伟大进程,及永恒革命的那些原则,他就必定能够抓住人性的两极,能够认识和理解初人的行动,及那个还会到来的黄金时代的性格。于是空谈就会停止,人就会意识到他的本质,将能理解地球和太阳。

这些就是我用现代神话所要说明的。

安东尼奥:刚才您讲话的时候,我想起了两段话。这两段话时常灌进我耳朵里,现在我可比从前更加清楚它们的意思了。唯心论者一再要我相信,斯宾诺莎的学说也许还有些道理,只是实在太令人费解。在批判著作[1]里正相反,我发现天才的每一件作品对于眼睛来说虽然是清晰的,对于理智却永远是隐秘的。按照您的看法,这些箴言都是属于一个整体,这些命题无意识的

---

① 指康德的《纯粹理性批判》、《实践理性批判》、《判断力批判》。——译注

对称使我非常愉快。

罗塔里奥:我想恭请我们的朋友就物理学略表看法,他似乎认为物理学乃是至高无上的,然而他的理论不言而喻无处不是建立在历史学之上。历史学似乎亦可能如物理学一样,是他的神话的真正源泉。此外,如果允许的话,请用一个古代的名称来称谓那个还不存在的东西。您有关时代的看法给我的印象,在我的感觉中称得上是一个历史观点。

卢多维科:人们在哪里觉察到生命最初的迹象,就最先以那里为起点。在物理学中现在就是如此。

马尔库斯:您讲的略快了一点。在个别问题上,我将不得不经常请您不厌其烦给我作些解释。在整体上,您的理论却给了我对于说教的,或者像我们的语文学所说的,教喻的体裁一个新的看法。现在我明白了,迄今为止,不管怎样划分,各种体裁仍旧必然是诗。因为诗的本质无可争议正是这个对于事物的更高级的理想的观照,既是对于人也是对于外在自然的观照。在文化教养中把这个本质的部分也从整体中孤立出来,可能会是有益的。这一点并不难理解。

安东尼奥:我无法让说教的诗成为一个真正的体裁,就像浪漫诗也不可能是一个真正的体裁一样。每一首诗,在“诗”这个词所描绘的对于一种深刻的无限的趋向的广义上,都应当是浪漫的,都应当是说教的。尽管我们没有使用这个名称,我们处处都要求这样做。就是在诸如话剧这类极其通俗的体裁中,我们也要求反讽;我们要求一切事件,所有人,简言之,整个生活的游戏的确作为游戏给我们描绘出来。这一点在我看来是最重要的,还有什么不包括在其中呢?——我们只遵守整体的意义;凡刺激我们的感官,触动我们的心灵,调动我们的理智,愉悦我们的想象的,对于我们似乎都只是当我们升华到整体的一瞬间观

照整体的符号和媒介。

罗塔里奥：艺术所有神圣的游戏，都只是对世界无限的游戏、永恒地自我教育着的艺术作品间接的模仿。

卢多维科：换句话说，所有的美都是隐喻。那最高的，正因为它是不可言传的，只能隐喻地说出来。

罗塔里奥：因此，所有艺术和科学最内在的奥秘，都是诗的财富。一切都源出于此，一切都必然复归至此。在人类的理想状态中，只有诗将存在；也就是说，所有艺术和科学将合为一体。而在我们现在的状况中，只有真正的诗人是理想的人和包罗万象的艺术家。

安东尼奥：或者说，一切艺术和一切科学的传达及描绘，不能没有诗的成分。

卢多维科：我同意罗塔里奥的看法。艺术和科学的力量在一个中心点上汇合。我乞求神灵，即使从数学中也能为你们的热忱创造出养料，神灵用自己的奇迹激励你们的精神。不过我因此也更看重物理学，因为在这里接触最明显。没有假设，不论什么样的假设，即使是最局限的假设，物理学就无法进行任何实验。若考虑到其结论，就会产生关于整体的多种假设，并且就真正立于这些假设之上，虽然没有意识到运用假设的人。——在实际当中真是太奇妙了，物理学一旦要探求普遍的结果，而不仅仅追求技术的目的，就不知不觉陷入宇宙起源说，陷入占星学、通神学，或者其诸如此类的东西里，你们想怎么称谓它都可以。反正一句话，就陷入一种关于整体的神秘认识。

马尔库斯：斯宾诺莎的学说形式粗俗，我现在并不欣赏它。不过柏拉图对于这种神秘的认识的认识，不也与斯宾诺莎一样吗？

安东尼奥：假设柏拉图在这方面和斯宾诺莎同样客观（他当

然不是这样),那么我们的朋友却最好还是选择后者,来为我们在实在的奥秘中揭示诗的本源,这正是因为在他那里不可能想到形式的诗。对于柏拉图却相反,描绘之完善与美不是手段,它们自身就是目的。因此,严格地说,柏拉图的形式非常有诗意。

卢多维科:我刚才说过,我只是把斯宾诺莎当作代表来引证。倘若我刚才想扯得更远一些,那么我肯定谈及伟大的雅各布·伯麦了。

安东尼奥:同时借着这个人的理论,您或许还能指出,关于宇宙的观念,究竟是基督教的还是您又想援引的古代的更糟。

安德雷亚:我请您对古代的神放尊重些。

罗塔里奥:我请你回想一下伊柳西斯[①]地方那些遗迹的神秘。我真希望我已经把我有关这些神秘遗迹的思想付诸纸上,能给你们有条不紊地详细阐述这些思想。这些遗迹的尊严和重要性要求这种工作态度。只是通过它们,我才学会了理解古代神灵的意义。我估计,在古代很流行的自然观将给当代的研究者——如果他们已经成熟到了这一步——点亮一盏巨大的灯。对现实的最鲁莽、最有力的、几乎可以说最狂暴并最愤怒的描绘,乃是最好的。——卢多维科,您至少使我想到我有机会给您宣讲那个神秘的断片,就是那从宙斯的双重性别谈及的断片。

马尔库斯:我却想起温克尔曼著作中的一个暗示,从中我可以猜到他也像您一样称道这个断片。

伽米拉:卢多维科,您能否用美的形式来描述斯宾诺莎的精神,或者最好阐述您自己的见解,您称为实在的究竟是什么?

马尔库斯:我更愿意听您阐述您自己的见解。

---

① 伊柳西斯,地名,位于雅典城西 20 公里,因在此祭祀农耕女神而著名。——原注

卢多维科：谁若已经想到了这些，那么能不能够、愿不愿意成为但丁一样的人物，就只是方式问题。他必定像但丁一样，头脑中和心灵中只有一首诗，绝不相信这首诗竟可以描绘出来。然而一旦描绘出来，他也就大功告成了。

安德雷亚：您树立了一个尊贵的楷模！毫无疑问，但丁当然是绝无仅有的诗人，不论是在微乎其微的顺境中，还是在不计其数的不可名状的艰难时世中，他凭借自己巨人般的力量，完全单枪匹马想象并构筑起一种在当时最完善的神话。

罗塔里奥：说到头来，每一件作品都应当是自然的一个新的启示。每一件作品都是一，又是全，只有这样，一件作品才成其为作品。只有这样，艺术作品才有别于学术论文。

安东尼奥：不过，我想给您提示几篇学术论文，在您所说的意义上，也称得上艺术作品。

马尔库斯：那些旨在于外在效果的诗作，譬如高超的话剧，其实并不那么神秘，也不包罗万象，通过其客观性不就已经有别于那些最初仅仅旨在于艺术家内心修养、于是也为那个向外的客观效果的最终目标作准备的学术论文了吗？

罗塔里奥：如果您所说的诗只是出色的话剧，那么这样的诗就只是实现目的的手段；它们还缺少独立自存的、自身内完善的东西。我所想到用以描述这个东西，不是别的而正是 Werk（作品）一词，因此我想就用这个词来描述这个东西吧。和卢多维科所理解的作品相比，话剧只不过是应用诗。然而在我的理解中叫做作品的东西，在具体情形中，很可能就是您所理解的客观性和戏剧性。

安德雷亚：这么说，过去旧的体裁中，只有在史诗体裁中才可能存在您宏观的意义上的作品了。

罗塔里奥：在史诗作品中，也只有这一件作品称得上是绝无

仅有的。在这个范围内,这样说才是正确的。古希腊人的悲剧作品和喜剧作品却相反,只不过是同一个理想的变体及不同的表述。对于规范化的情节安排、结构和组织,古人的剧仍然是最高的范本,可以说是作品中的作品。



论莎士比亚

施勒格尔 著

杨业治 译

译者附识 施勒格尔(Friedrich Schlegel, 1772—1829)是德国浪漫主义运动在思想意识和情感上的突出代表。他在文学创作方面没有多少成就,但在文艺批评方面不但是浪漫运动的开路先锋,而且影响深远,他的著作在19世纪上半叶译成英文的就不少。在思想意识上,他的哥哥威廉·施勒格尔(August Wilhelm Schlegel, 1767—1845),莎士比亚十七部戏剧的译者,受到他很多启发,把他的思想萌芽向广里发展。

施勒格尔关于莎士比亚的论点散见于好几篇文章中。他给他哥哥的一篇书信里,有关于哈姆莱特的艺术的分析,可惜我们没有见到这篇书信。我们把《论希腊诗歌的研究》(初印于1795—1796年,但我们根据的版本是1823年维也纳出版的十卷集,文字和内容上经过修改的版本)的第一章末关于哈姆莱特的部分,和《评介歌德的〈麦斯特的学习时代〉》中论歌德关于哈姆莱特的分析(见《古典文艺理论译丛》1962年第三册)那一段翻译出来。

施勒格尔把莎士比亚看作按他的解释的浪漫文学的代表,他称他为北方日耳曼民族的诗人,与法国的新古典主义相抗衡。

德国浪漫派的狭隘民族观点后来起了反动的作用。浪漫主义者对莎士比亚的看法也遭到歌德的反对(见《古典文艺理论译丛》1962年第三册中歌德的《说不尽的莎士比亚》)。我们在这方面介绍了施勒格尔的《论北方文学》(1812年初印)和《关于莎士比亚的早期著作补记》中有关的几段。

关于施勒格尔对莎士比亚的论点我们介绍得很不全面。这几段译文只能作为未来工作的开端而已。

一 论哈姆莱特

哲理悲剧的理论迄今还很少探讨过,我们也不能在这里探索出一个详细的理论来。可是让我们只举一个例子来说明上面提出的这个文学类别的概念——这个文学类别本身是一种有意义的现象,此外它又是可供解释诗艺的性质的重要文献之一;我们要举的例子,在意蕴上和整体的完美联系上,也许到目前为止是这个类别的最佳的例子了。人们时常不了解《哈姆莱特》,以致对它只是一片一段地加以赞美。如果它的整体真是这样不相联系,这样没有意义,像人们所默默假定的那样,那在这种赞美中浅薄的批评表现了多么前后不一致的宽宏大量啊!一般说,莎士比亚戏剧中的内部关联本身固然是非常简单清楚,对虚心和没有偏见的感受者说,它是可以一目了然的;但内部关联的根源往往是深藏莫测,无形的线索和关系非常微妙,甚至最明辨的艺术上的探索,假如缺乏灵性的感受和内在的艺术意识,假如怀有不正确的期望,或从谬误的原则出发,那即使明辨的探索也会归于失败。《哈姆莱特》一剧中所有个别部分好像都必然地从一个共同中心发展而来,同时这些部分又反过来影响着中心。这

部具有深邃艺术思想的上乘杰作没有任何一点是疏远，多余，或偶然的[①]。全剧的中心点在于主人公的性格。由于奇异的生活境遇，他高尚的天性中的一切力量都集中在不停思虑的理智上，他行动的能力却完全破坏了。他的心灵好像绑在拷刑板上向不同的方向分裂开来；这个心灵由于无止境地思虑着的理智而陷于覆灭，这种理智使他自己比所有接近他的人遭到更大的痛苦。人类心灵的无法解决的不和谐性——这是哲理悲剧的真正题材——也许比起哈姆莱特性格中思考和行动力量的无限失调来，没有其他东西更能完美地表现这种不和谐性了。这部悲剧的总的印象是：在一个极度败坏的世界中，理智所遇到的无比绝望。一切其他印象，单独看来显得很巨大重要，但在一切存在和思维的最后、唯一的结论前——即在永世不解、使人类和命运间隔着无限距离、庞大可怕的不和谐性前面——这些印象就微不足道，就只有从属的意义了。

一般说，戏剧的对象是，某种以人类和命运相互糅合而形成的现象，它把最宏伟的意蕴与最大的统一性结合起来。个别成分之间的关联可以有两种方式完成为一个绝对的整体。人类和命运不是被描述为处于绝对的和谐，便是处于绝对的矛盾中。后者是哲理悲剧的情况。如果糅合的现象中，命运处于上风，那这个现象便叫作事故。因此哲理悲剧的对象是一件悲惨的事故，它的体积和外形是属于描绘艺术的范畴，可是它的内容、目

---

① 这种完善的内部关联也在一个伟大诗人的评断中得到肯定。歌德在《麦斯特》中关于这一点和关于奥菲利娅的性格以及有关哈姆莱特一剧的其他细节所说的话都非常中肯。只是他没有涉及全剧的概念，也没有涉及这种类别的概念；即一个独特的悲剧世界观的概念，这个世界观是以一种钻人灵魂深处的怀疑论的感觉为基础的，它感觉到最内部的臼节脱落分崩了的人生有着永远无法解决的不协调性。——作者原注。

的和精神其实是有更多的哲学上的意义和震撼力的。绝望的感觉由于意识到矛盾而引起。我们不要把由于意识到无限的缺陷和不可解决的矛盾而引起的道德上的痛苦跟仅仅动物般的惧怕混淆起来;尽管在人们的心中,后者往往伴随着前者而来,因为精神的事物和感官的事物在人心中紧密地交织在一起。只是在同一诗人的另一部悲剧中,即《李尔王》中,由于世界的普遍败坏的感觉而形成的悲剧性也许得到更宏伟的解释,和更广泛的贯彻。但在《哈姆莱特》一剧中,这一特殊文学品种的主要概念,对大多数的感受者说,作为开端,是更容易理解和体会的。

在近代文学的整个领域内,对文艺史研究者说,这部戏剧是最重要的文献之一。作者的精神面貌在这部戏剧中表现得最为明显;在诗人的其他著作中零星分散着的东西,在这里似乎全部集合起来了。一切艺术家中,正是莎士比亚最完备、最恰当地刻划着近代文学的精神。他结合着浪漫的英雄武士时代艳丽的爱情花朵,古代北方的洪濛时代巨人般的宏伟,跟近代社会最文明的风尚,和最深奥丰富的哲理诗情。就后两点说,他有时好像早已知道并且学会了我们时代的文化。在永不枯竭的有趣事物的涌现上,各样激情的强烈力量上,性格描绘的望尘莫及的真实性上,无比的独创性上,谁能胜过他呢?他兼容近代人的各种独特的艺术优点,包罗万象,高超卓越,包括近代人的全部特点,甚至连他们身上所具有的放荡、怪诞和缺陷。说他是近代诗歌的顶峰,并不言之过实。各种各样的单独的优美他都充分具有。近乎登峰造极的地方是非常之多。现代文学的全部成绩中,像《凯撒》一剧中的勃鲁托斯那样的伟大可亲的人格,优美无缺的德行,像他那样接近完善的美,合乎希腊古代的道德和品格美的概念的人物,恐怕没有第二个。

但许多有学问有智慧的研究者,不知道该怎样对待莎士比

亚。这个伟大的自然灵气——按他们的观点看是不合标准的灵气——对他们渺小的理论说是格格不入的。有一种抑止不住的同情心使没有情感、没有烛见的专家,特别跟那些有条不紊,讲究理性的诗人为友,这些诗人软弱无力,从来跨越不出平凡的界限。贴上了标准的名称,封为上品的东西,其实就是那些不冷不热的艺术家们的平庸作品而已。一般对莎士比亚的批评,说他没有节制、不合标准的才力违反了艺术的准则,这种批评,我们不说别的,至少要说是言之过早。因为目前还不存在完全固定的、客观确立的艺术理论。而且也几乎没有一个艺术哲学家尝试过,把性格和哲理的"表现艺术"的一般规则比较完整地探讨出来。当然,莎士比亚虽然经常违反规则性,他却对大众一直有着抑止不了的吸引力;但他哲理的精神是否为大众所真正了解,这一点是很值得怀疑的。他们被他强大的感性力量所吸引,逼真的表现所激动,至多被他取之不竭的富有所诱惑,他们所观赏的也许只是他诗的魅力的物质方面。

看来在评价莎士比亚时,人们完全没有站在正确的观点上。谁要是用古代的尺度把他的诗歌当作美的艺术来评判的话,如果这人的智力愈强,关于诗人知道得愈多,那他就会陷入愈深的矛盾中。莎士比亚跟大自然一样,让美丑并举,不分彼此,同样茂盛地生长着。没有一部戏剧的整篇内容是自始至终美的;从来也不是美的准则决定他全局的安排。单独的美点,也跟大自然一样,很少是毫无瑕疵的,这些美点只是达到另一目的的手段;它们是为整个作品的特性或哲理精神服务的。这位诗人,甚至在悦目的丰润近在咫尺时,也时常采取粗鲁逆耳的做法,他这样做正是为了更高的目的,更深的真实。并不鲜见的是:他的丰盛是一片解不开来的紊乱,全局的结果是一场永无止息的斗争。甚至在天真的孩童或欢乐的青年的愉快形象中间,他使我们伤

心地想起生命的毫无目的,一切存在的绝对空虚。任何可厌、痛苦、激怒、难闻、下流、可怖的东西,如果作品需要它们的话,他也不避忌这些东西。他有时切开他的人物,好像用解剖的刀子在污辱混乱的人生的腐烂难闻的道德尸体中掏挖着。"他用愉快的方式使人类认识他们的命运",这句话未免说得太温文了吧!实际上人们甚至也不能说,他使我们看到纯粹的真理,他给我们看的只是真理的一个侧面,虽然这是最丰富、最广阔的一面。他的描述不是纯客观的,而是带有浓厚的个性和独特的地区色彩;这种描述全是用一定的格调①来进行的,尽管我们可以欣然承认说,他的格调是我们所见到的最宏伟的格调,他的特性是最深刻最值得注意的特性。人们时常说起过,他的格调的独特处既无法混淆也无法模仿。特殊和个性的事物也只能用特殊的方法和格调,按照主观的看法,来理解和表现的。因此个性的艺术和格调似乎是拆不开的伙伴。所谓格调,就艺术说,是一种精神的主观方向和意识的个性状态,它表现在某些原来应该理想化②的作品中。

现在的问题是:有没有可能,应该采取什么途径,使我们从这种艺术的格调到达纯粹的风格,到达客观真实和诗的美的理想;这是需要一次专门的探讨的。③

……第一卷中读者看到威廉初次感受到诗歌的影响和他对

---

① Manier,这里译为格调,一般指艺术家的外表的特点,有时流为造作或不真实的习套;与风格的概念相对立。

② 理想化:据弗·施勒格尔的意思,与莎士比亚的"个性的艺术"相对立的是一种以真美善的理想为基础的艺术,这种所谓客观的(其实是唯心主义的)艺术可以从希腊艺术中取得借鉴。

③ 选自《论希腊诗歌的研究》。

诗歌的初级基础的探讨，从这个初步到能领会世界上最崇高和最深奥的事物，是一个无限遥远的距离，这里必须有一个跳跃式的过渡，假如说这个过渡按照道理应该有一个伟大的榜样作为媒介，那末哪一个诗人能比号称为“无限者”——这个称呼他是当之无愧的——更适宜于做这个媒介呢？正巧是莎士比亚的这一方面被威廉最早理解，这篇艺术论[1]主要不是讲莎士比亚的伟大天赋，而是讲他的深刻的艺术性和目的性，因此必然会选择了哈姆莱特，因为没有另外一部剧本，能够引起这样多方面的、有趣的争论，比如关于作者深藏的意图，或这部著作可能有的偶然缺点；这部剧作同时非常巧妙地跟小说中演剧的情节和背境配合，而且很自然地挑起一个问题，即是否可能修改一部完善的杰作，抑或不加修改地上演这部杰作。这部剧作由于它徘徊不进的性质，跟具有正是同一性质的小说，有时相像得几乎分不清楚。正巧是贯穿全剧的这种观照反省的精神，是所有高度理智化的诗歌的共同特征，由于这个特征甚至这部可怕的悲剧——它徘徊于犯罪和疯狂之间，把地球的表面描写为无耻的罪孽的荒秽园地，把地球的空腹描写为刑罚与苦恼的场所，它又是以荣誉感和责任心的严酷概念为基础的，甚至这样一部可怕的悲剧至少在这一性质上接近了一个年轻艺术家的愉快的学习年代。

在这一卷和下一卷的第一篇中散见着的论哈姆莱特的见解不好说是批评，宁可说是崇高的诗歌。当一个诗人以诗人的身份直观地描写一部诗作时，产生出来的如果不是诗，还能是什么呢？[2] ……

---

① 指歌德的《维廉·麦斯特的学习时代》中第四篇，第三章、第十一章的几段。

② 选自《评介歌德的〈麦斯特的学习时代〉》。

二　作为北方诗人的莎士比亚

虽然北方的传说[①]在近代诗人的生动的复述中得到返老还童，这些诗人充满了古代传说的精神，但传说毕竟还是传说，只是古代的回忆，洪濛时代的余响而已。北方传说中的主要成分，即动荡其中的没有羁绊的大自然的精神，亦即在我们胸中扎着深根的特殊的北方气质，这个主要成分，更亲切地在莎士比亚的作品中出现，直接参与我们的世界，并且又成为生活和现实。因此他理所当然地不止是英国人的最喜爱的诗人，而且也是所有日耳曼民族的最喜爱的诗人，除开有时由于沾染上了外国的、非德意志的流行风尚，人们背弃固有的性格和原来的优秀气质的时候。

我们还要多说什么来赞美这个伟大的艺术家呢？他是诗人中的壮年；人家喜欢说诗人是永恒的青年或赤子，许多诗人太依字面地解释，利用或误用他们这个特权了。我们可以用哈姆莱特描写过去老的国王的话来称呼他：

> 他是一个“人”，真叫是尽善尽美，
> 我再也不会见到他那样的一个。

孩童也能了解他，青年受他的吸引，对他感到惊奇，但他主要是成年人的朋友和终身伴侣，是成年人思想上和严肃的感情上的知己。我们越过生命的半途时，他还忠实地陪伴着我们，这

---

① 北方传说：施勒格尔在前面特别提到德国浪漫派诗人傅盖（Friedrich de la Motte-Fouqué，1777—1843，《涡提孩》的作者）根据冰岛传说“西古尔德”的故事而写的戏剧诗《北方的英雄》。

时好些青年时代曾经吸引我们的伙伴已经显得空洞无物，我们不大能理解，为什么那样喜欢过他们。诗人在这方面的崇高价值是牢固不移的，不管人们对他的个别瑕疵，或者对他的所谓有伤风雅之处——这种批评多半是出于误解——说些什么。

在精神创作的另一个、距离诗歌很远的领域内，有一个类似的人物。尽管有人只把西塞罗的辞藻看作罗马文学的黄金时代，贬低塔西佗的"白银"文体，说他的文章已有趣味衰败堕落的迹兆；但塔西佗的著作跟其他一切历史著作比较时，仍永远是有思想的政治家和世界史的认真研究者的常备手册和教科书。这个比拟也许太避远了。但在某一点上这两个有思想的叙述者是可以相提并论的。可以说自塔西佗以来，对暴君的性格从没有像莎士比亚的亨利八世那样深刻的描写。这个描写丝毫没有夸大，暴君的谈吐和色彩上很有外表的节制，因此国王的女儿，伊丽莎白，可以目睹此剧上演而不见怪。尽管亨利的性子暴躁残酷，他还是遵循形式的。他先在自己的家庭和宫廷的范围内实施他的暴政；他藏身内阁，从这里他统治着国家，他必须时常走弯曲的道路；即使他天性本来不是那样，他的处境也会使他不坦率的。莎士比亚在《理查三世》中表现了另一个有着统治欲的同样专横的性格，但他具有不同的气质，他好勇，不顾一切外表形式，是一个英雄式的暴君。有人觉得这个被强烈渲染的性格有时写得过分夸张和不大可能。但只是那些不知道人心莫测，或是觉得暴露心底隐事是不合适的人，才会下这种评语。观察过大局面的世情动态，愿意对历史进行思考的人，会觉得他的描绘太真实、太可能了。莎士比亚放在我们眼前的宏伟的人生画幅中，整个世界在我们前面展开活动；洪濛时代的精灵好像在舞台后方漫步走过，遥远的未来也还会觉得这些有意义的形象和画面感动他们的心，并且在这些形象中看到自己。

我们举了上面一两个显著的例子，只是想顺便提一下莎士比亚的这一特点，即历来诗人中，他对人和人心隐事有着最深刻博大的理解，这一点甚至反对他和轻视他的人也从未否认过。

这就是说，人们给了他一个崇高永久的评价，这个评价独立于舞台趣味的规则，属于另一个领域，而不属普通舞台活动的领域了。

……

我们表示了对莎士比亚的高度偏爱，这是因为他不止是一位戏剧诗人，他比戏剧诗人要伟大得多。但我不以为他能作我们德国舞台的准则，因为我认为每一舞台必须给自己寻找和形成自己的、与本民族和本时代相称的规则和形式来。我们舞台的规则是否已完全发现和找到，我不想作答。至于莎士比亚的形式必须大量地加以限制和改动，才能为我们所用，这一点似乎席勒在他后期有时甚至在细节中也清楚地感到过，尽管他起始是以他所理解的莎士比亚的形式为出发点的。……

正是这个诗人，他无可比拟地把人的心底隐事和盘托出，震动了我们的心灵，他清楚的理智又掌握了全部奇异复杂的人生。从荷马诗篇以来，绝没有诗人创造过像莎士比亚给我们的那样丰富多彩、生动活泼、包罗万象、却又细节真实的世界画幅来。他是以戏剧形式表现的北方的荷马，但这是后期的、有教养的、我们时代的北方；这个北方不仅是被没有羁绊的大自然的力量，而且同时也是为理智所控制、塑造和错综复杂地形成的世界。①

① 选自《论北方文学》。

三 论莎士比亚的浪漫性

如果我们比量诗人所描绘的那幅世界全景和他的抒情田园诗篇之间的遥远距离，就更能清楚地看出这幅绘画的真正意义了。这幅世界全景其实很严酷，完全通过理智的了解，并且没有丝毫掩饰或缓和的色调写下来的，而他的抒情田园诗篇却有着一种温柔体贴的感情，这些诗篇我们希望不久也有忠实细心的翻译。尤其是因为它们对诗人内心的了解提供不可或缺的锁钥，他本人的内心情感完全没有外物描述的掺杂在这里流露出来。与他的全部事业对比时，值得惊奇的是：他把这种不受舞台管束，不受直接效果的影响，自由自在的诗歌——在写这种诗歌时，他主要是追随斯宾塞的足迹——看作为较高一级的诗歌，甚至几乎看作为唯一的名符其实的诗歌，而把戏剧一类的作品，虽然他自己在这方面是最卓越的大师，却几乎带着蔑视的神情不公正地弃置一边。在戏剧方面，虽然他开始时继承了民间喜剧的传统，而且也一直接受旧的民歌传统，虽然在他青年时代尤其对意大利的传奇小说和一切南国的浪漫色彩怀有极大爱好，可是他从未这样严肃和满怀热诚地对待过其他外界刺激和事物，像他对待自己民族的英雄史记那样。他用史记的材料写成的英雄戏剧的篇章，简直可称为一首史诗，正如诗人自己有时所感到和说出的那样，它们至少是超出了舞台的狭隘范围。

上面所说的和其他一些类似的意见导致我们把这个诗人，虽然他在戏剧方面占本国的第一位，并且也没有被其他民族的诗人超出过，还用一种完全不同的更高的观点来看一下，除了戏剧艺术外，他还代表一种更高超的诗歌，这种诗歌，就它的基调感情说，是北方诸国的、真正德国的诗歌。……

我们的文艺界中当然还有别的一些人，这些人企求着更好更高尚的目的，他们摒弃庸俗的作风，同时也拒绝死板的古典主义。他们把浪漫主义看作是诗歌的真正的活的泉源，并且对现今的德国文学看来是最合适的活动园地，他们这样看法大概也没有什么错误。诗歌是幻想的游戏，虽然这句话本身是对的，但如果仅仅着重游戏的一面，就往往会产生幼稚无力的作品，降低诗歌的价值；除非跟悲剧的英雄性的伟大，跟人生和世界历史的深刻严肃意义结合起来，这些东西莎士比亚通过各式各样的形象如此鲜明清楚地呈现在我们眼前。当然莎士比亚的诗完全是浪漫性的。他显然同样拒绝当时已开始蔓延的学究式的古典倾向，和完全近代的时髦流行风尚，这种风尚不是变为浅薄无味、颓废感伤，就是变为犷野粗鄙，总之是些庸俗无聊的东西。这个伟大诗人的意愿和禀赋，使他转向浪漫的方向。当时为舞台写作的其他诗人中间，也有极多例子来说明上述的各种戏剧类别，它们跟我们德国舞台的那些临时剧目的区别仅在于它们显示了更大的魄力和自由而已。但莎士比亚的诗歌是浪漫的，可是他的浪漫是真正的，不片面的，不只是游戏性的，而且也是深刻、严肃和宏伟的，是最充实、完备的意义上的浪漫。至少在这一点上让他做我们的模范吧！

对舞台艺术说，模仿外来形式是劳而无功的。各个民族必须找寻合适自己的规律；就我们的悲剧艺术说，恰当的尺度、目标和重量大概要从抒情方面，而不是从他的历史剧方面去寻找。就舞台和戏剧艺术的高级形式而论，按照我们最成熟的经验，卡尔德伦比起这位英国诗人来还更接近我们，尽管这句话骤听之下好像很奇怪似的。但除去这一点不谈，还有除去那些因此引起的不成功的模仿之外，根据上面所说的理由，我觉得莎士比亚应该成为德国人的任何较好的艺术感的一般基础。通过对这位

诗人的深入研究和了解——迄今为止我们大家都还没有很好的理解他——可以逐渐养成对诗歌的较高的意识，我们上述的各种流派和错误的学说也就会逐渐消失。①

① 选自《关于莎士比亚的早期著作补记》。

断　片[1]

诺瓦利斯　著
高中甫　赵勇　译

1

诗歌是社会的基础，犹如道德是国家的基础一样。宗教是诗与道德的一种混合——这样就可猜想得出，这是一种什么样的基础了。

2

诗歌是一种保证直觉健康的伟大艺术，诗人就是直觉的医生。

[1] 本文1—27节选自《欧洲作家论现实主义与浪漫主义》(二)，人民文学出版社1980年版，28—78节选自《诺瓦利斯选集》，Aufau Verlag 1983年版；小节号为编者所加，1—27节高中甫译，绿原校，28—78节，赵勇译。

3

所有的诗歌几乎像睡眠一样，为了使我们重新振作起来并使我们生活感情永远活跃，要中断常态，即平庸的生活。

疾病、意外、特殊事件、旅行、社交，某种程度上以类似的方式在起着作用。遗憾的是，迄今以来人类的全部生活是不规则的、不完美的诗歌在起着作用。

我们所谓对和解的信仰，无非是对我们生活的遭遇中一种完成的诗的智慧的信赖。

4

诗歌是真正绝对的真实。这是我的哲学的核心。愈有诗情，就愈加真实。

5

童话可以说是诗歌的准则，所有的诗意都必须是童话式的。诗人崇尚偶然。

6

一部长篇小说必须完全是诗。诗如同哲学一样，是我们心情的一种和谐的情绪，在那里一切都美化了，每一种事物都找到了它本来的容貌，一切都找到了恰如其分的陪衬和环境。在一部真正富有诗意的书中，所有的一切都是那么自然，并且是那么

神奇。人们相信,只能如此,不可能是别样,就像在世界上迄今为止人只是在沉睡中似的,而现在才悟到了这个世界的真实意义。所有的回忆和预感都像是出于这同一个源泉。这样一来,即使当前人们被束缚于幻想之中,也会有个别的时间,人们似乎隐藏在他所观察的一切对象之内,并感觉到了一种和谐多数的无限的、不可理解的、同时性的感情。

7

为什么万事万物都归结为诗,这是完全可以理解的。难道世界归根到底不就是 Gemüt[①] 吗?

8

诗人的国土是被挤入时代焦点之内的那个世界。他的计划和他的实施都应是诗人的,这就是说,都应符合人的天性。他能运用一切,他必须把一切只同精神相混合,他必须从中创造出一个整体来。他必须像表现特殊那样来表现一般——所有的表现都是相互对立的,他自由的联系一切,使他无拘无束。所有诗人的天性是自然。这种天性具有自然的所有特点。它越是个人的,就越能引起普遍的兴趣。使精神和心灵冷酷的描写,对没有生气的自然进行没有生气的描写,对我们有什么用呢?描写至少应当像自然本身一样是象征的,即使自然带不来任何一种 Gemützustandsspiel[②] 的话,自然要不是思想的承担者,那么情

① 德文 Gemtüt 一字含义多歧,有情绪、气质、情感等。——译注

② 德文 Gemützustandsspiel 意为表现情绪状态的戏剧,故译为心情戏剧。——译注

绪就是自然的承担者，非此即彼。这个法则必须在整体和个别中起作用。诗人根本不应当表现为一个利己主义者。他自身必须就是现象。他是自然之概念的先知，正如哲学家是概念之自然的先知一样。对前者说来客观就是一切，对后者说来主观就是一切。前者就是世界的声音，后者就是最简单的一的声音、原则的声音；前者是歌，后者是讲话；前者的差异性把无限合而为一，后者的纷繁性把最终事物联合起来。诗人永久是真实的。他坚持自然的循环。哲学家却在永恒的坚持中不断地变化自身。这种永恒不变性只有在变化中才能表现出来。永恒的变化只在于停留中、整体中和当前的瞬间；此前或此后那是它们的图像。只有它才是真实的。诗人的所有表现都必须是象征的，或者是感动的。这里的感动是指刺激而言。象征的东西不是直接的刺激，它促成自我活跃。这一个（指象征——译者注）是刺激和激动，那一个（指感动——译者注）是感人和动人。那一个是精神之动作，这一个是自然之痛苦；那一个从表象到存在，这一个从存在到表象；那一个从概念到直观，这一个从直观到概念。往昔诗人对于一切人就是一切，那时圈子还那样狭小，人在知识、经验、习俗、性格方面还都一样；在这个需求单纯然而强烈的世界里，这样一个无所需求的人如此完美地把人们升到了人的高度，达到了自由的崇高的庄严的情感，刺激还是新的。

9

真正的诗人是全知的；他本身就是一个袖珍的现实世界。

10

我们永远不会完全了解自己,但我们却能远不止了解自己。

11

天才一般说是诗意的。凡是天才发生作用的地方,那它发生作用便是诗意的。真正有道德的人就是诗人。

12

诗人和教士最初是一体的,只是后来的时代才把他们分开了。但真正的诗人却永远是教士,正如真正的教士永远是诗人一样。难道将来不应当恢复到事情的老样子吗?

13

如果说哲学家只是把一切安排得井然有序,诗人则解开一切束缚。他的字句不是一般的符号——而是声音——,是招呼各种美好事物集于自身周围的咒语。像圣者的衣服保有奇异的力量一样,某些字通过某种神圣的记忆而圣化,并几乎独自变成一首诗。对于诗人说来,语言决不会太贫乏,但却总是太一般了。他需要经常重复的、完成了使命的字眼。他的世界是单纯的,正如的工具一样,但正因此其旋律才是用之不竭的。

14

诗的本质究竟是什么，这不是三言两语讲得清楚的。它的本质是不断地组合，但却又很简单。美、罗曼蒂克、和谐不过是诗意的局部表现。

15

古人的宗教在某种程度上就是我们今天所应有的东西：实用的诗。

16

对诗歌的感受有许多地方同对神秘主义的感受一样。它就是对特殊、个性、陌生、秘密、可启示的、必然而又偶然的感受。它表现不可表现的东西，它看到看不见的东西，它感觉到不可感觉的东西等等。对诗的批评完全不可能。要判断（唯一可能的判断）什么是诗，什么不是诗是很困难的。诗人确实是没有感官的，为此，他身上什么都能发生。在最特定的意义上，他既是主体又是客体——情绪和世界。因此一首好诗才是无限的，才是永恒的。对诗的感受近乎对预言、对宗教、对一般先知的感受。诗人在排列、组合、选择、发现——他本人也不理解为什么恰巧是这样而不是别样。

17

有一种对于诗的特殊的感受力,即我们身上的一种诗的情绪。诗完全是个人的,因此是无法描述和不可解释的。谁要是对什么是诗没有直接地理解和感觉,那他就不可能对此有任何概念。诗就是诗。它与说话的艺术和演讲术迥然不同,不啻有天渊之别。

18

不会写诗的人也不可能评诗。真正的批评必须具备自身也创造供批评的产品的能力。单凭趣味是不能评诗的。

19

以一种令人愉快的方式把一个对象陌生化,同时使之为人熟悉并引人入胜,这就是浪漫主义的诗学。

20

看雕塑作品时不能没有音乐,另一方面听音乐作品也只应在装潢得很美的大厅里。而欣赏诗歌作品,两者都不应缺少。因此,诗歌在华美的剧场里或者在富丽堂皇的教学里,效果才格外的显著。在每个高雅的社交场合,音乐要听一会儿,歌一会儿。美馔、华服、社交游戏、舞蹈以及更精致、更自由、更普遍的谈话之所以产生,便是由于对社会上这种高级生活的感觉,和由

此而产生的所有美好事物和鼓舞种种整体效果的事物的混合。

21

抒情诗就是人生——世界戏剧的合唱。抒情诗人便是由青春、年龄、欢悦、同情与智慧和谐地组合而成的合唱队。

22

对往昔的所有表现是一出特定意义上的悲剧，对行将到来的、对未来的所有表现是一出喜剧。悲剧适于表现一个民族的最高级的生活，正如喜剧适于表现这个民族的软弱的生活（英国和法国现在大概是在演悲剧，德国相反，喜剧正合适）。

23

小说有如不受拘束的历史，有如历史的神话学。

24

诗是对感情、对整个内心世界的表现。它的媒介物即文字，就暗示了这点，因为这些文字就是那种内在力量的外在表露。正如雕塑之具有外在的形象世界，音乐之有声。它们的效果正好全然相对立，只要这种效果是可塑的，那就有一种音乐诗，这种音乐诗把感情置于一种丰富多彩的游戏运动之中。

25

疾病使人优越于动植物。人生来是为了受苦。越是无助，就越是对道德和宗教敏感。

26

易逝性和易毁性是同精神联结在一起的自然之特性，这种特性是由行动和万有，是由精神的崇高个性产生出来的。

27

生是死的开始。生是为了死。死是结束同时也是开始，是分离同时也是更紧密的自我联结。通过死而完成了还原。

28

我们四处寻觅绝对，但找到的永远只是物。

29

借助音调和线条所做的描述具有令人惊叹的抽象性。四个字母表示上帝[①]，而几缕线条则表示数百万计的事物。对宇宙的驾驭在这里是何等轻而易举，精神世界的缩聚是何等形象！

---

① Gott(上帝)一词由四个字母组成。——译注

语言学是精神王国的动力学。一道命令驱动千军万马，自由这个词却驱动无数民族。

30

国家是躯壳，美妙的社会，即交际社会给它灌注生气，前者是后者的必要器官。

31

学习时代是诗歌青年的事，学习时代是哲学青年的事。学术机构应该完全是一所哲学学校：只有一个专业，整个机构用来激发和有目的地训练思考能力。

32

最好意义上的学习时代是献身艺术的学习时代。通过按部就班的尝试，学会它的基本法则，并获得根据它们自由行动的技巧。

33

我们不可能完全了解自己，但我们将要而且有能力做的却远远超过了解自己。

34

某些阻碍恰似笛手的指法,为了发出各种音调,他时而堵住这些孔口,时而堵住那些孔口,似乎在对无声的和鸣响的孔口进行随意组合。

35

我们的全部感觉能力恰似一只眼睛,客体必须穿过媒介物,以便正确地出现在瞳孔上。

36

经验是对理性的检验,反之亦然。实践家经常评论纯理论在运用中表现出来的缺陷,而这种缺陷反过来在纯经验的理性运用中也可找到。真正的哲学家(当然带着对这一必然结果的知足)对此有足够的感受。所以,实践家完全摈弃纯理论,而预感不到他对下面这个问题的解答是多么可疑:“理论是否是用来运用的或是否因为理论的缘故才有运用?”

37

最高的是最不言而喻的,最近的是最不可缺少的。

38

奇迹与自然法则的使用不断交替,它们相互限制,共同构成一个整体。它们相互抵消,从而联结起来。离开自然现象就没有奇迹,反之亦然。

39

生是死的开端,生的目的是死亡。死既是终结又是开端,既是分离又是更紧密的自我结合,通过死亡,回归完成了。

40

哲学也有它的花朵,这就是人们永远不知应视为美妙还是滑稽的思想。

41

幻想要么使未来世界升高,要么使它沉沦,或者我们转世才能见到它。我们梦想遨游太空,但宇宙难道不就在我们心中?我们对自己精神的深处一无所知,——充满神秘的道路是指向内心的。永恒连同它的世界:过去与未来唯存我们心中。外部世界是幻影世界,它把它的影子抛在光明王国之上。这时候我们心中自然是一片黑暗、孤独,形象荡然无存。但是,当昏暗逝去,阴影被驱走后,我们将完全是什么样的另一种心情呵。我们将比以往任何时候都享受更多,因为我们的精神曾匮乏过。

42

一个人怎么会对事物有感受力呢,如果他没有把该事物的萌芽包容心中?我要理解的东西,必须在我内心有机地发展,而我表面上学的,只是有机物的养料。

43

灵魂的栖身处在内心世界与外部世界的交叉处。不管它们在何处相交,它始终位于相交的每一点上。

44

如果在思想的表达上徘徊于绝对理解与绝对不理解之间,这可称得上是一种哲学性的友谊。我们自己的情形不会更好,一个思考着的人的生活难道不正是一种经常性的内在交感哲学吗?

45

最任性的偏见是认为人已失去了跳出自己、有意识地把自己置身于感官世界彼岸的能力。人有能力在每一瞬间成为超感官的生物,离开这一点,他就不是世界公民,而是动物。在这一状态中,理智、自我找寻当然是很困难的,因为他如此不停息地、如此必然地与其他状态的交替联在一起。我们愈有能力意识到这种状态,由此产生的信念就愈生动、强健和充裕。对精神的真

正昭明的信仰既不是观察、倾听，也不是感觉；而是三位一体，并胜过它们。它是对直接确信的感受，对我最真实、最本原的生命的见解。思想转变成法则，希望得到实现，这一时刻的现实对弱者来说是信仰问题，这种现象在观察某些人的形象和脸庞，尤其在观察某些眼睛、表情、动作，在倾听某些话语，阅读某些段落，对生命、世界和命运进行某种考虑时尤其令人瞩目。许多偶然情况、某些自然事件，尤其是季节与昼夜给我们提供了这些经验。某些情绪对这些昭明特别有利。大多数昭明是瞬间发生的，少数的进程缓慢，极个别的永远进行。在这方面每人之间的差别是很大的，一些人的昭明能力强似他人。对同一事物，有的人侧重于感受，有的人侧重于理解。后者总是处在其柔和的光芒之中，而前者则只捕捉住变幻不停的，然而却更亮、更丰富多彩的投影。这两种能力都是病态的，它们要么表示感受力充溢，然而理解力匮乏；要么理解力充溢，然而感受力匮乏。

46

害羞也许是一种世俗感情。友谊、爱情和虔诚应该得到神秘的对待。应该仅在偶然的、熟悉的时刻谈论它们，应该缄默地对之表示赞同。许多东西过于娇脆，不能对之思考，更多的更不能谈论它们。

47

自弃是一切贬抑的源泉，反过来也是一切真正升华的基础。第一步是对内心的瞥视、对自我的分离性观照。但谁就此驻足，则是半途而废。第二步必须是对外部的积极瞥视，对外部世界

的独立观察。

48

那些只会描述自己经验和心爱事物的人,那些不能超越自我去努力研究完全陌生、丝毫引不起他兴趣的东西并出色地将其描述出来的人,绝不能作为一个描述家干出一番成绩来。描述者必须能够并愿意描述所有的事情,由此产生描述的宏伟风格。人们有理由对歌德具有的这种风格表示钦慕。

49

歌德的一个奇特之处表现在他将微不足道的、毫无意义的事情与重要得多的事件联系起来。他这样做似乎没有别的目的,只是想以一种诗意的方式让想象力做神秘的游戏。这个有非凡创造力的人在这里也寻觅到自然的踪迹,并否认进行了艺术加工。日常生活也充满类似巧合。它们构成一出与所有游戏一样旨在使人意外与欺骗的游戏。

民间生活的好些神话建立在对这一颠倒的关联的认识上。例如恶梦意味着幸福,谣传死亡意味着长寿,跑过道的一只兔子意味着不幸。几乎整个民间的迷信都建立在对这一游戏的阐释上。

50

教育的最高任务是让人掌握先验自我,同时成为自己的“自我”。这样,缺乏对他人的完善感受力与理解力就不足为奇了。

没有完善的自我理解就永远学不会真正理解别人。

51

幽默是被任意假定的风格。“任意”在这里是最触目的:幽默是有条件与无条件的自由掺和。幽默使得有条件的独特事物变得普通有趣,并获得客观价值。幻想与判断力一旦交合,就产生了诙谐;理性与任意一旦联为一体,就产生了幽默。揶揄属于幽默一类,但程度稍弱,它不再是纯粹精湛的了,受过多的局限。弗·施勒格尔定义为嘲讽的东西在我看来无非是结果、是思虑和精神的真正实在的特征而已。我认为施勒格尔的嘲讽是更真实的幽默。一个观念有好几个名称是有好处的。

52

渺小的、普通的、粗糙的、丑恶的和不道德的东西唯有通过诙谐才能进入社交,目的也仅为了诙谐:诙谐那是给它们定的目标。

53

如果一个精神显现在我们面前,我们就可以即刻把握我们自己的精神性。我们可以从自己与这一精神那里获得灵感,没有灵感就没有精神现象,灵感是现象,又是反现象,是馈赠,同时又是传达。

54

谁发明了诙谐呢？每一被思考过的特性及我们精神的行动方式在本来意义上是一个新发现的世界。

55

精神总是在陌生的、虚空的形体中显现。

56

人生活在真理之中，如果他牺牲真理，就牺牲了自己，谁背叛真理，就背叛了自己。这里所谓的背叛并非指谎言，而是违反信念的行动。

57

性情开朗的人不会诙谐。诙谐表示一种遭到破坏的平衡：它是破坏的后果，又是营建的工具，激情具有最强的诙谐。所有关系遭到解体这种状态、绝望或精神的死亡是最可怕的诙谐。

58

教育的每一阶段都从童年开始。所以，尘世间受教育最多的人与儿童相仿。

59

每一被人喜爱的事物都是天堂的中心。

60

通过一些公式，艺术个体在本来意义上得到理解。寻找这些公式是真正的批评家的工作，他的工作为艺术史做了准备。

61

个体只具有兴趣，所以，所有古典的都不是个体的。

62

真正的信就本质而言是诗意的。

63

作为亲和性原则的诙谐同时又是包罗万象的溶剂。诙谐的渗合例如可以是犹太人与世界主义者；童年与智慧；抢劫与侠义；德行与妓女；朴素之中的判断力充溢和匮乏等，直至无穷。

64

有趣的是围绕美运动的材料。什么地方有精神和美，所有

天性中最好的就在凝聚的颤动中产生。

65

人类是一个幽默的角色。

66

我们生活中的所有巧合都是我们随意利用的材料,有智性的人可以从生活中获益匪浅。每一次结识、每一事件对聪明来说都是无限序列中的第一环节,是一部无尽头的小说的开端。

67

一篇翻译要么是语法性的,要么是改造性的,或是神秘性的。神秘性的翻译是最高风格的翻译,它表明个人艺术作品纯粹的、完善的特征,它不提供给我们真实的艺术作品,而是艺术作品的理想。我认为还不存在这种翻译的范本。但按某些作品批评和描述的精神,这种翻译的迹象是很明显的。为此,诗歌精神与哲学精神需在头脑里完全交织。希腊神话的一部分是民族宗教的这样一部译文,现代的马东娜也是这样的神话。

语法性的翻译是通常意义上的翻译,它要求很高的修养,但却不要求推理能力。

要想是真正的改造性翻译,则需要最高的诗歌精神,它很容易流于变形的讽刺文,如毕尔格译的荷马短长格诗,波朋译的荷马全部的法语译文。真正的此类翻译家事实上自己必须是艺术家,能够随意以某种方式表达整体思想,他必须是诗人的诗人,

能够让他按自己以及诗人本身的思想讲话。人类的天才与每一个别人的关系也与此类似。

不仅是书，所有一切都可以用这三种方式翻译。

68

我们的语言要么是机械的、原子论的，要么是动力学的。真正的诗歌语言应该是有机的、生动的，当人们想言简意赅地表达一些思想时，他觉得语官是多么贫乏呵。

69

一般人的逃遁方式是死亡。

70

专门学科与普通学科之间的间距以及学科之间的等级难道不应由它们的定理的多寡来计算吗？定理愈少，那门学科就愈高级。

71

在抽象之前，万事万物融为一体，但却是混沌的一体。抽象之后一切又重新联合了，但这一联合却是独立的、自决的物体的自由联接。从聚众中产生了社会，混沌变成了一个多姿多彩的世界。

72

哪里有儿童,那里就有黄金时代。

73

寓言学包含着原型世界,它包括古代、现代和未来。

74

因为人们不知道一个人究竟是什么,所以描写人迄今为止是不可能的。当人们知道一个人是什么的时候,就真正能在遗传学意义上描写个人。

75

没有比回忆与对未来的预感或想象更富诗意了。对远古的想象把我们引向死亡和消逝,对未来的想象促使我们去活跃、去缩短、去发挥同化作用。所以,所有的回忆都是伤感的,所有的预感都是喜悦的。前者节制过强的活跃性,后者提高过于纤弱的生活。普通的现实通过限制来联结过去与未来,由此产生了相交处,通过凝结产生结晶。但还有一种精神现实,它通过取消来使二者等同,这种掺和是诗人的基础和气氛。

76

人类世界是众神的共同机构，诗歌将它们联为一体，就像联结我们一样。

77

许多人曾认为，应该对纤弱的、易被滥用的事物使用一种学术语言，例如，用拉丁文书写特殊类型的东西。问题是要做尝试，是否能用普通的民间语言来表达，同时又只有应该懂得它的人才能理解它。每一真正的秘密应自动将凡夫俗子排除在外。谁理解它，理所当然是知情者。

78

神秘的表达更胜于思想刺激。所有的真理都是古老的。新时代的刺激只存在于表达的各种变异中。现象愈富对照性，重新认识的喜悦就愈大。



论木偶戏[1]

克莱斯特　著
吴宁　译

1801年冬，我在M城小住。一天晚上，我在公园里遇见了C君，他刚被聘为该城歌剧院首席舞蹈家不久，颇受观众青睐。

我对他说，我很惊讶，在演给下层民众看的有唱有跳的小型滑稽戏的集市木偶戏台上见到过他好几面。

他向我保证说，木偶这种哑剧艺术给了他许多愉快。言外之意就是，一个舞蹈家若想长进，可以从木偶中学到一些东西。

由于他说这番话时的神情在我看来不像是一般的信口开河，于是我便在他身边坐下来，想对他如此不寻常的见解听个究竟。

他问我是否真的认为木偶、特别是体形较小的木偶的一些舞蹈动作非常优美。

我不能否认有此情形，特尼尔斯[2]把一组四个踏着飞快的节奏跳圆圈舞的农人画得再美也不过了。

---

① 译自《克莱斯特选集》第一卷，Aufbau Verlag，Berlin und Weimar 1980年第七版。

② 大卫·特尼尔斯（David Teniers，1610—1690），17世纪佛兰德名画家，善画乡村生活和教堂落成纪念日场景。——译注

我就这些傀儡的机械结构问他，演员手上又没有那许多的操纵线，怎么就能把它们的每个肢体和重心操纵得符合动作节奏或是舞蹈的要求呢？

他回答说，我不必去设想，在舞蹈的不同瞬间里，操作手是一个个地摆弄和拉扯每个肢体的。

每一个动作，他说，有一个重心；把握住木偶的这个内在的重心就足够了；跟钟摆似的四肢，不用动它，它自己就会机械地做出动作。

他补充道，这种运动非常之简单；只要重心在一条直线上运动，肢体就作曲线运动；而且常常是稍微碰它一下，整个木偶就进入了一种有节奏的类似舞蹈的运动之中。

这番解释似乎先使我对他所说的在木偶戏里寻得的乐趣有了几分了解。然而，对他下面将要从中得出的结论，我还远不能料及。

我问，他是否认为，摆布这些木偶的操作手本人就必须是一个舞蹈家，或至少必须对舞蹈美有所了解？

他回答说，如果一种行当从机械方面讲容易做，还不能就此得出结论说，这门行当可以完全不用情感去做。

重心划出的线尽管十分简单，并且如他所认为，在大多数情况下是直的，但在重心线是弯曲的情况下，曲线的法则看来至少是第一位的或至多是第二位的。而且，即使在这后一种情况下重心线是椭圆形的，这种运动形式对于人体(因关节缘故而形成的)凸出部位来说亦完全是自然的，并且要做出这种动作形式，操纵手也不用花多大技巧。

然而从另一个方面来说，这条线却又是神秘莫测的。因为它是舞蹈家心灵之路，而不是别的什么；他不相信，人们除了用操纵手置身于木偶的重心之中，换句话说，在木偶的重心中跳舞

这种观点去看待这条线之外,它还能被作何种解释。

我说,别人在向我介绍这门行当时,把它说成是某种无需用脑子的事情:大致就像转动一个弹奏一张琴的曲柄。

不然,他答道。手指的运动对于固定其上的木偶的动作来讲毋宁是十分人为的,其关系大致就像数之对于对数或渐近线之对于双曲线。①

同时他认为,即便是他说的这种最后的意识的分数,亦可以从木偶中清除出去,木偶的舞蹈可以完全变成机构的力量,并且可以——就像我想象的那样——借助一个曲柄表现出来。

看到他如此关注这一为下层民众而创造的艺术种类,我不禁为之惊叹,不惟是因为他认为这一剧种能够有一个更高的发展:他自己甚至还要与之为伍。

他微笑着说,他斗胆说一句,假如一位机械匠按照他的要求做一具木偶的话,那么他将用来排演一出既非他,亦非他同时代的任何一位高明的舞蹈家——维斯特里斯②也不例外——所能胜任的舞蹈,他见我低头不语,问道:您可曾听说过英国工匠为失去腿的残疾人而制作的那种机械腿?

没有,我说:这种东西我从未见过。

遗憾,他说,因为如果我要对你说,这些残疾人用这种假腿跳舞的话,我担心您不会相信我。——我说什么,跳舞?他们动作的范围尽管有限,但他们能够做出的动作却完成得安然、轻巧、优美,令人吃惊。

---

① 数与对数之间的函数关系如同渐近线和双曲线之间的几何关系一样,是不能直接看出的,这一关系是间接而复杂的。作者这一比喻无非是说,手指的运动与木偶的运动之间关系不可一目了然。——译注

② 奥古斯特·维斯特里斯(August Vestris, 1760—1842),巴黎大歌剧院名舞蹈家。——译注

我戏谑地说，这下他倒找到知己了。因为那个能做出一条如此奇特的腿的手艺人，毫无疑问也能够按照他的要求造出一个完整的木偶来。

这时他有些窘迫地看着地上，我便问道：您打算给那位手艺人究竟提哪些要求呢？

这里尚做不到的我不提，他回答说；匀称、灵活、轻巧——只是程度比较高；尤其是重心的确定要合乎自然。

那么，同活脱脱的舞蹈演员相比，这种木偶的长处何在？

长处么？我的好朋友，首先是个不利的长处：它从不装腔作势。——因为您是知道的，每当心灵（推动之力）[①]不是落在动作的重心上而在其他任何一点上时，就会出现矫揉造作。当操纵手依靠操纵线控制了重心点而不是其他那一点时：其余所有肢体（不论它们要完成何动作）就是无生气的纯粹的钟摆，并且遵循着重力的法则；这是一种在我们绝大多数舞蹈家身上找不到的优秀的特质。

您只需瞧瞧舞蹈家 P 女士，他接着说道，当她扮演被阿波罗追赶并回眸顾盼的达佛涅时[②]，她的心灵是落在骶骨的旋转之中；他弯下腰时，人就像要折断了一样，就跟贝尔尼尼派雕塑中的女神差不多[③]。您再看看年轻的舞蹈家 F，当他扮作帕里斯站在三位女神中间，把苹果递给维纳斯的时候[④]：他的心灵是

① 原文是拉丁文。——译注

② 太阳神阿波罗追求美丽的女神达佛涅，当阿波罗快要追上她的，达佛涅变成了一株月桂树。阿波罗无可奈何，只得取其枝叶编成花冠。此处所说舞剧即以此为内容。——译注

③ 贝尔尼尼（Giovanni Lorenzo Bernini，1598—1680），巴罗克时代意大利重要雕塑家和建筑师，“阿波罗和达佛涅”是其名作。——译注

④ 希腊神话中，特洛伊王于帕里斯受赫拉、雅典娜和阿佛洛狄忒三位女神之请，充任裁判，将不和女神厄里斯的一只金苹果判给三位女神中最美丽的一位，帕里斯将苹果判给了阿佛洛狄忒。——译注

落在胳膊肘上(看起来真是不舒服)。

自从我们吞食了智慧树的果实以来[1],他顿了一顿说道,这样的失误是免不了的。然而天堂之门已关上,天使也不与我们相伴;我们不得不做环绕世界的旅程,看看天堂之门是否在后面某个地方又打开了。

我不禁笑出声来。——我思忖,思想在尚没有它存在的地方当然是不会迷误的[2]。不过我说,他心里还有话没说完,于是就请他接着往下讲。

另外,他说,木偶的长处是不受重力的影响,它们不知道什么叫物质的坠力——所有与舞蹈相悖的特性中最显著的一个特性:因为把它们向上拉的力大于把它们向下拉的力。假使我们十分好的一位女演员减轻了 60 磅,或者在大跳和足尖旋转的时候,有这样的体重帮忙,那将是一番什么景象?木偶需要着地,就像精灵一样仅是为了点触一下,为的是通过瞬间的停顿重新振奋起手脚的舞动;我们人需要它,为的是歇息和从舞蹈的紧张中缓和一下:这一瞬间本身显然不是舞蹈,除了尽可能消除它以外,别无它用。

我对他说,不论他的悖论阐发得如何高明,他总不能使我相信,一具机械的、四肢可动的木偶要比人的身体可以包含更多的美。

他回答说,对人来讲在这方面哪怕只是赶上木偶也是根本不可能的。这方面只有神可以与之比肩;这里就是环状世界的两头相啮合之点。

我愈发诧异了,不知道对如此稀奇古怪的观点说些什么

---

① 《圣经》"创世记"载,人类祖先亚当和夏娃受蛇之惑,偷吃了智慧树上的果实,变得聪明起来,因此也犯下了"原罪",遂被上帝逐出天堂。——译注

② 指天堂。——译注

是好。

他装上一斗烟抽着对我说，看来我没有好好读过摩西五经第一卷第三篇[①]；谁若是不知道人类教育这一最初的时期，那么就无从跟他谈起以后的，更不用说最后一个时期了。

我说，对于意识在人类天然之美中所招致的紊乱我十分清楚。我认识的一位年轻人就因为一句话，即在我的面前失去了他的纯姿天态，尽管他费尽心机，纯然无饰的天堂终也没有复活。——不过，我补上一句说，您可以从中得出什么结论呢？

他问我指的是哪一件事情？

我跟他讲起，那是大约三年前，我与一位年轻人一同沐浴，他出奇标致的相貌当时是远近闻名的。他年纪大约 16 岁，由于受女人们的宠爱，在他身上还只约略显出爱虚荣的端倪。凑巧，我们不久前在巴黎刚瞻仰了"从脚里拔刺的小男孩"[②]；这尊雕像的铸件是为人所熟知的，德国大多数陈列馆均存有一尊。当这位年轻人为着擦脚而把脚搁到凳子上这会儿，他朝一面大镜子里看了一眼，这一眼使他想起了那尊雕像；他笑着对我说，他有了一个发现。其实，也正在这会儿我也看出了这一点；然而不知是为了试试他身上优美的牢靠程度，还是为了医一医他的虚荣：我笑着答道——他定是看见鬼了！他脸红了起来，第二次抬起脚，要让我看看那景象；然而果不出所料，试验未成功。他茫然地把脚抬了三次四次，甚至十次：皆是枉然！他不再能做出这个动作——我说什么？他后面做的那些动作是如此可笑，我费了好大劲才没笑出来：——

从这天，几乎就是从那一刻起，这位年轻人身上起了一个令

① 指《圣经》"创世记"，人类祖先偷食禁果，犯下原罪一节。——译注

② "拔刺的小男孩"，著名的古希腊铜像，原件存于罗马。——译注

人不解的变化。他开始整天坐在镜子面前,媚力一个接一个地失去。似乎有一种看不见也不可解的、铁网一般的力量笼罩在他举止的自由游戏上。一年过去了,从前他身上那种使他周围的人赏心悦目的可爱劲儿荡然无存。这一奇异事件的证人今天仍在,而且可以证明我给你讲的这个故事字字正确。

趁此机会,C君友好地说,我得给您讲另外一个故事,您不难理解,它们如出一辙。

在去俄国旅行途中,我在利夫兰地方一户贵族封·G先生的庄园上歇脚。他的几个儿子当时练剑练得正热火,尤其是从大学回来的老大还充当师傅。一天早上,我去他房里,他递给我一把剑,我们就较量开了。可是说来也巧,我竟压着他打;一股蛮戏儿使他全无了章法;我出的每一剑几乎都击中了他,最后他的剑脱手飞到了墙角里。他捡起剑,半开玩笑半生气地说,他找到自己的师傅了:可是世界上总是一物降一物的,接着他要领我去会会我的师傅。他的兄弟大笑着叫道:去!去!到木棚里去!说着他们就拉起我的手,把我领到了他们的父亲老封·G先生喂养的一头熊的跟前。

我惊异地来到熊跟前的时候,它直立着身子倚在锁住它的一根柱子上,举着右爪作扑打状,两眼紧盯着我:这便是它的攻击姿势。看到面前的这个对手,我不知道自己是不是在做梦:

打呀?您出击呀?封·G先生叫道,试试看您能不能刺它一剑!我魂魄稍定,便用剑向它发起了进攻;那熊动了动爪子就避开了我的攻击。我企图用虚晃迷惑它,那熊却纹丝不动。我又以迅雷不及掩耳之势向它出击(若是人的胸膛,准被我刺中了):熊稍稍动了下爪子就躲开了。这时我几乎是处在了年轻的封·G先生刚才的境地之中。那熊的正经样儿叫我发狂,我变换着出剑和虚晃,大汗淋漓:结果都是白费力气!不单是因为那

熊如世界第一剑手一般躲过了我击出的所有剑；对于我的虚招它也根本不予理会（世界上没有一位剑手学得来）：它右爪举着呈击打状，站在那儿与我相对而视，好像它能从我眼睛中看出我的灵魂，只要我的剑不是真刺，那么它动也不动。

这故事您信吗？

完全信！我喝彩道；这故事对每个陌生人来说都是这般可能：更不用说您了！

我的好朋友，C君说道，现在您有了理解我所必需的一切。我们认为，在有机界中，反思越模糊越微弱，美就越闪闪发光，就越主宰一切。——就如同二条线的截面在一个点的一边，经过无穷尽之后，又忽然在另一边出现了，或者就像凹面镜的成像，在它离开我们无限远之后，突然又来到了我们的眼前：所以，当认识经过了一次无限之后，美又重新出现了；同时，美在这样一种人的身体上显现得最为纯净，这个身体要么根本没有，要么有一个无穷尽的意识，即在木偶或上帝身上。

因此，我有些心不在焉地说，为着回到天然纯洁的状态，我们又得去吃智慧树之果吗？

当然，他答道；这是世界历史的最后一章。



一位青年诗人给一位青年画家的信①

克莱斯特　著

吴宁　译

我们诗人不明白，你们这些可爱的画家（画家的艺术是如此的无穷无尽）如何下得了决心，成年累月地去临摹你们伟大的师傅的作品。你们说，你们所投其门下的宗师容不得你们在时辰未到之前把你们的想象搬上画布；我以为，若是我们诗人处在你们这样的地位，我们与其对这般残忍的禁条俯首贴耳，毋宁光着脊梁去挨师傅们的板子。一俟我们知道是用笔毫而不是用笔杆涂沫丹青时，那想象之力便在我们胸中激荡起来，哪里还管得了我们不仁不义的师傅们的禁令，趁着夜阑人静之时，插起门来，在想象这一神仙般的戏耍当中一试身手。我们以为，无休无止地在画廊展堂里亦步亦趋地临摹，你们青春的心灵中的想象之力必定要被无情地且无可挽救地耗竭涤净。照我们的看法，我们实在弄不清楚：对于一幅你们为之所动并意欲学会其过人之处的画作，除去以热忱和爱花上数小时、数天、数星期、数月、或者依我说是数年吧，去瞻仰它之外，还需要你们做些什么？至少

① 译自《克莱斯特选集》第一卷，Aufbau Verlag，Berlin und Weimar 1980 年第七版。

在我们看来，一幅画可作二用：其一是摹其线条，以求掌握此种绘画文字之技巧；其二是从下笔之时起便依其神韵作再创造。然则，便是这样一种技艺，与艺术自身（艺术的根本乃是依据富有个性特征的规律进行创造）相对而言，也必须尽早弃置。因为艺术之任务归根结蒂不是让你们成为旁人，而是成为你们自己，并且将你们自己、你们最为突出和最为内在的东西藉助线条和颜色展现出来！你们如何就甘愿自轻自贱到如此地步，竟听任你们自己在地球上根本未曾存在？其实，即便是那些你们所仰止的如此卓越的大师们的存在也远非是要剪除你们，而首先是当唤起你们正确的兴致，给予你们以勃勃的和勇敢的力量，进而使你们以自己的方式同样存在于这个世界之上。可是你们，你们误以为非得过你们师傅（拉斐尔或是柯勒乔[①]，或是某个你们树为楷模的人）这一关不可；其实你们全然能够反其道而行之，从完全相反之方向去寻觅和攀登你们心中之艺术高峰。——果真么！此公所言好不新鲜！你们看着我说道，并微笑着耸耸肩头。既如此，那么诸位，告辞了！因为300年前哥白尼就曾说过地球是圆的，因之，我亦见不出于此再重复是言之裨益。再会！

---

① 拉斐尔（Raphael，1483—1520），意大利文艺复兴时期之大画家。柯勒乔（Correggio，1494—1534），原名Corregge，因其出生地叫柯勒乔，故名。早期巴罗克风格之宗师，为意大利最重要画家之一。——译注

莎士比亚的少女和妇人(摘译)

海涅　著

刘半九　译

译者附识　这篇文章是海涅在1838年为一本莎剧女性人物铜刻画相集所写的解说词。画集即以《莎士比亚的少女和妇人(附海涅解说词)》为题,1839年由巴黎书商H. Delloye分别在英国、法国和德国出版。

在上述宗教和政治动荡的漩涡中,莎士比亚的名字长时期内消失了,几乎过了一整个世纪,它才恢复自己的声誉和光荣。但是,从此以后,他的威望便与日俱增,他仿佛成了那个几乎一年十二个月都见不到真太阳的国土、那个万劫不复的岛屿、那个单欠南方气候的Botanybay[①]、那个煤气蒸腾、机声聒噪、教味十足、酩酊大醉的英格兰的一个精神上的太阳!仁慈的造化决不会完全剥夺她的众生的继承权,她拒绝了英国人一切美妙事物,既不赋予他们歌喉,也不赋予他们享乐能力,或许仅只授赠他们啤酒皮囊以代替人的灵魂,于是为了补偿这一切,她便赐与他们

① 澳洲东岸的一个小岛,罪犯流放地。

一大块资产阶级自由、经营安乐窝的本领和威廉·莎士比亚。

是的，他是精神上的太阳，这个太阳以最亮丽的光采、以大慈大悲的辉线普照着那片国土。那里的一切都使我们记起莎士比亚，最平凡的事物在我们看来，也因此显得容光焕发。他的天才的羽翼在那里处处围着我们簌簌作响，他的明澈的目光从每一件重要现象上向我们祝好，而发生伟大事件的时候，我们相信往往会看见他频频点头，轻轻地点头，轻轻地，微笑地。

在我逗留伦敦期间，当我这个好奇的旅客从早到晚寻访所谓名胜的时候，这种关于莎士比亚的直接或间接的绵绵不尽的追怀，我是非常清楚的。每个 lion[1] 使人想起更雄伟的 lion，莎士比亚。我所访问过的那些地方，都在他的历史剧中永垂不朽，正因如此，我从少年时代便熟识了它们。在那个国家里，不但饱学之士，甚至每个国民都熟悉这些戏剧，连 beefeater[2] 也不例外，他一身朱服，满面红光，在 Tower[3] 上充当向导，把中门后面的地窖指给你瞧，理查就在那里授命杀害了自己的侄儿，那个年青的王子，接着他又劝你去请教莎士比亚，诗人把这段骇人听闻的历史细致人微地写出来了[4]。威斯敏大寺院[5]里给你导游的堂守，也会不断地谈起莎士比亚，那些故王和故后在这里被雕成石像，舒展地躺在他们的石棺上面，人们花一先令六便士就可瞻仰一番，而在莎士比亚的悲剧中，他们却扮演着一个如此暴烈或凄惨的角色。他自己，伟大诗人的雕像，如原身一般站在那里，身材巍峨，头额沉思，手里握着一卷羊皮纸卷册……那里面或许

---

① 英文：狮子。不列颠帝国国徽的象征。

② 英文：伦敦塔的卫士。

③ 英文："城堡"，此处指"伦敦塔"，古时囚禁高级政治犯处。

④ 《理查三世》，第四幕，第三场。

⑤ 伦敦古老的哥特式建筑的教堂，国王、国家要人、文豪、诗人国葬处。

写着什么咒文吧，当他半夜三更喃喃动起白色嘴唇，召唤一下棺中长眠的死者，那些白玫瑰和红玫瑰的骑士们[1]，便会披着生锈的铠甲，带着过时的宫廷服饰，蓦地站了起来，贵妇们也会喟叹着，从她们的墓穴中悠然起立，接着便爆发了一阵剑击声、狂笑声和咒骂声……恍如在朱瑞巷[2]一样；我经常在那个剧院里欣赏莎士比亚的历史剧的演出，济恒在那里如此强烈地震撼过我的灵魂，当他在舞台上绝望地四下奔窜的时候：

A horse, a horse, my kingdom for a horse![3]

假如我想列举使我追忆起莎士比亚的地点，我不得不抄录整本 *Guide of London*[4] 了。这个情况意味深长地发生在议会里，与其说因为它的所在就是莎士比亚戏剧中经常提到的那个威斯敏大厅[5]，不如说因为在我所列席过的辩论中，不止一次地有人谈到莎士比亚，而且还引证了他的诗，当然不是为了它的诗意，而是为了它的历史意义。我讶然发现，莎士比亚在英国不仅是作为诗人享受尊荣，而且还被议会——国家最高权力机关作为历史家所称许。

由此引起了我的一点议论：假如向莎士比亚的历史悲剧提出这样一些要求，这些要求只有一个仅以诗意及其艺术表现为最高目的的戏剧家才能满足，那未免有失公道。莎士比亚的任

---

① 指 1455—1485 年英国为争夺王位开战的两个贵族集团的成员，即以白玫瑰为族徽的兰开斯特王家和以红玫瑰为族徽的约克王室。“玫瑰战争”摧毁了古代英国封建贵族统治的基础，而为英国资产阶级开辟了发展道路。

② 最古的伦敦剧院，建于 1663 年。

③ 英文：“马！马！我的王国换一匹马！”（《理查三世》，第五幕，第四场）

④ 英文：《伦敦指南》。

⑤ 伦敦威斯敏区的一个古宫遗址，后为法院所在地。

务不仅是诗，还是历史；他不能任意改裁既成的材料，他不能兴之所至地构成事件和人物，正如不能遵守时间和地点的统一一样，他也不能遵守关于个别人或个别事实的情节的统一。然而，在这些历史剧中，比起在那些诗人的悲剧中，诗意却涌流得更充裕、更有力、更甜蜜，尽管他们虚构或者随心所欲地改编题材，在形式上达到了严谨的匀称，在这门艺术本身，特别是在 enchaînement des scènes[①] 方面，超过了可怜的莎士比亚。

是的，正是这样，这位伟大的不列颠人不仅是诗人，还是历史家；他不仅掌握了美尔波美尼[②]的匕首，还掌握了克里奥[③]的更其锐利的刻刀。在这方面，他可以同远古的历史家们相提并论，后者同样地不把诗和历史划分开来，他们不仅提供了一本大事汇编，一本灰尘仆仆的史实标本，而且通过歌曲使真理大发光芒，在歌曲中只让真理扬声高唱。当今为人乐道的所谓客观性，无非是一个乏味的谎言；描写过去，而不添加我们自己感觉的色彩，那是办不到的。是的，因为所谓客观的历史家到底是在向现代发言，他便无意间会用自己时代的精神写作，这种时代精神在他的文章中是如此明显，就像在书信中不仅表露出写信人的性格，还会表露出收信人的性格一样。那种笼罩在事实的刑场[④]之上、以其死气沉沉而自夸的所谓客观性，其所以被斥为谎言，乃是因为对于历史的真实性，不仅需要详细地陈述事实，而且还需要在一定程度上传达出那个事实对于同代人所引起的印象。但是，这种传达却是极其艰难的任务，因为这不仅需要关于文件

---

① 法文：场面的连接。

② 悲剧女神。

③ 历史女神。

④ 原文为 Schädelstätte，指耶稣受难地（Golgatha），此处暗讽黑格尔《精神现象学》的结束语。

的普通学识，而且还需要这样一种诗人的直观能力，他能了解莎士比亚所说的“过去时代的真髓和血肉”①。

而且，他不仅能了解他本国的历史现象，还能了解古代年鉴所遗告我们的一切，我们在他的戏剧中便惊讶地注意到这一点，他在戏剧中以最逼真的色采描写了没落的罗马风尚。正如看透了中世纪的骑士形象一样，他还看透了古代世界的英雄，并且命令他们披露自己的肝胆。而且，他永远善于把真理提高成为诗，连不通人情的罗马人，严酷、冷静的散文民族，这个粗暴的掠夺欲和精明的律师才能的混血种，他也能够诗意地加以改观。

但是，关于他的罗马剧，莎士比亚也不得不一再听到形式混乱的责难，连才具过人的作家蒂特里希·格拉贝②也把这些剧本称之为“打扮成诗的史记”，什么这里缺乏中心，这里分不清谁是主角，谁是配角，这里如果说废除了地点和时间的统一，那么情节的统一就更其勿论了。最明达的批评家也有荒诞的谬见啊！我们伟大的诗人不但不缺乏后面一种统一，而且也不会没有地点和时间的统一。只是他的这些概念比起我们的来，多少要宽广一些：他的戏剧的舞台是这个地球，这便是他的地点的统一；他的剧本演出的时期是永久，这便是他的时间的统一；他的戏剧的英雄符合这两点，他便是剧中有声有色的中心，并且表现了情节的统一……这个英雄便是人类，他不断地死去，又不断地复生——不断地爱，又不断地恨，但爱得比恨得更多一些——今

---

① 《哈姆莱特》，第三幕，第二场。海涅所引德文译句(“das Wesen und der Körper verschollener Zeiten”)，与原文(“…… the very age and body of the time ……”)及前后文在含义上略有出入。

② 蒂特里希·格拉贝(Dietrich Grabbe, 1801—1836)，德国剧评家，力图恢复“狂飚”传统，在《关于莎士比亚迷》一文中，称莎士比亚的历史剧为“打扮成诗的史记”。

天像一条蛆虫畏缩一团，明天便像一匹雄鹰飞向太阳——今天承受一顶鸡冠帽，明天便荣获一顶月桂冠，更常见的是，两顶同时一齐戴在头上——这伟大的侏儒，渺小的巨人，按照顺势疗法[1]制造出来的神，神性在他身上尽管稀薄之至，但毕竟不是一点没有——咳！为了谦逊和羞愧，咱们还是少谈这位英雄的英雄气概吧！

莎士比亚对于历史所显示的忠实和真实，我们发现他对于自然也同样具备着。人们惯说，他给自然照镜子[2]。这种说法是难以苟同的，因为它使人误解诗人对于自然的关系。反映在诗人心灵中的，并不是自然，而是自然的形象，这种形象恰似最忠实的镜像，乃是诗人的心灵生来就有的；他仿佛给世界带来他自己的世界[3]，当他从梦幻的童年醒来，达到自我意识的时候，他便立刻从其整体关系中，了悟到外在现象世界的每一部分；因为他的心灵中带有一幅整体的类像，他才了解一切现象的基本原因，而这些现象对于平庸的心灵却显得扑朔迷离，按照一般方法加以探讨，只有不胜其烦，甚至全然莫名其妙。……正如数学家单凭一个圆的最小断片，便能立刻确定这个圆和它的圆心一样，诗人只要从外界看到现象世界的最小断片，他便立刻理会到这个断片的整个普遍关系；他仿佛把握住一切事物

① homöopathish，原义近乎“以毒攻毒”；作者借喻莎剧人物作为“人类”的形象，能够寓伟大于渺小中。

② 《哈姆莱特》，第三幕，第二场。

③ 海涅为了赞扬诗人的作用，强调诗人道路的特殊性，认为诗人在认识世界并同它发生实践联系之前，就已经在自己的意识中预感到各种历史的和生活的经验，因此不受任何外在教条的约束。这个唯心主义观念反映了德国浪漫派（特别是诺瓦利斯）对于海涅的消极影响。事实上，海涅本人的例子就直接地驳倒了这个谬论，因为他自己就接受了人类丰富文化的熏陶，并且积极研究过当代的历史经验。

的轨迹和中枢;他是按照最广泛的范围和最深刻的集中点来理解事物的。

但是,在诗人身上发生那种恢复世界完整性的奇妙过程之前,永远必须给他提供现象世界的一个断片;对于现象世界断片的这种觉察,乃是通过感官实现的,它仿佛就是制约着内部显示的外部事件,而诗人的作品正有赖于这种内部显示。艺术作品愈是伟大,我们便愈是汲汲于认识给这部作品提供最初动机的外部事件。我们乐意查究关于诗人真实的生活关系的资料。这种好奇心尤其愚蠢,因为由上述可知,外部事件的重大性和它所产生的创作的重大性是毫不相干的。那些事件可能非常渺小而平淡,而且通常也正如诗人的外部生活非常渺小而平淡一样。我是说平淡而渺小,因为我不愿采用更为丧气的字眼。诗人们是在他们作品的光辉中向世界现身露面,特别是从远处观望他们的时候,人们会给眩得眼花缭乱。啊,别让咱们凑近观察他们的举止吧!他们恰似夏夜间从草丛叶簇闪烁出现的奇妙的光点,闪烁得如此灿烂,竟致使人相信,它们就是大地上的星辰,……使人相信,它们就是游园的王子王孙们挂在丛林间并给遗忘在那里的钻石、碧玉,那些贵重的珍宝,……使人相信,它们就是太阳溅射出的焰沫,原来消失在盛草中间,到了凉爽的夜晚,便精神抖擞,兴冲冲地闪烁起来,直至早晨来临,赤红的焰球重又把它们吸入自身……唉唉,可别在白天去寻找那些星辰、宝石和焰沫吧!你找不到它们的,你只会看见一条可怜的苍白的小蛆虫,惨兮兮在地上蜿蜒爬行,那样子实在叫你恶心,但出于奇怪的怜悯,你仍不忍一脚把它踩死!

悲　　剧

克莉奥佩特拉

（《安东尼与克莉奥佩特拉》）

是的，这就是使安东尼一败涂地的著名的埃及女王。

他明明知道，他会因为这个女人而面临毁灭，他想摆脱她的魔枷……

> 我必须赶快离开这儿[①]

他逃走了……但却是为着更快地回到埃及的肉锅旁，回到他古老的尼罗河畔的花蛇[②]身旁，他是这样称呼她的……不久，他便又和她一起泡在亚历山大里亚豪华的泥潭中了，并且，据奥克泰维斯谈，就在那里——

> 在市场上筑起了一座白银铺地的高坛，上面设着两个黄金的宝座，克莉奥佩特拉跟他两人公然升座；我的父亲的儿子，他们替他取名为凯撒里昂的，还有他们两人通奸所生的一群儿女，都列坐在他们的脚下；于是他宣布以克莉奥佩特拉为埃及帝国的女皇，全权统辖下叙利亚，赛普勒斯和力第亚各处领土。
>
> ……

---

① 《安东尼与克莉奥佩特拉》，第一幕，第二场。引自朱生豪的译文（1954 年版），下同。

② 同上，第一幕，第五场。

> 就在公共聚集的场所,他们表演了这一幕把戏。
> 他当场又把王号分封他的诸子:米第亚,巴底亚,阿曼
> 尼亚,他都给了亚历山大;叙利亚,西力西亚,腓尼西
> 亚,他给了托勒密。那天她打扮成爱昔斯女神的样子;
> 据说她以前接见群臣的时候,常常是这样装束的。①

埃及的妖妇不仅拘禁了他的心,并且还拘禁了他的脑,甚至迷乱了他的统帅才能。他不是在他百战百胜的可靠的陆地上,而是在英雄无用武之地的不可靠的海面上应战;——这乖张的女人原来说什么也要跟着他到海上去,但到战争正处于千钧一发之际,她却突然带着她所有的船只溜之大吉;——而安东尼则“好比一匹发情的公鸭”②,忙张开风篷的翅膀,跟在她后面逃掉,竟置荣誉幸运于不顾。但是,不幸的英雄遭受最可耻的失败,还不仅由于克莉奥佩特拉的女人脾气;后来她对他甚至使出了最阴险的背叛,和奥克泰维斯秘密勾结,让她的舰队投向了敌人……她以最卑劣的方式欺瞒着他,为了在他的幸运遇险时得以救住她自己的财产,或者为了渔取一些更大的利益……她用诡计和谎言使他陷入绝望和死亡……然而,直到最后一瞬间,他还是全心全意地爱着她;是的,每当她对他使出一次背叛之后,他的爱情反而更加炽烈地燃烧起来。他当然咒骂她每一次的花招,他熟悉她一切的缺点,在最粗野的辱骂中冒出了他精明的见识,他对她讲出了最苦味的真理:

> 在我没有认识你以前,你已经是一朵半谢的残花

① 《安东尼与克莉奥佩特拉》,第三幕,第六场。

② 同上,第三幕,第十场。

> 了；嘿！罗马的衾枕不曾留住了我，多少的名媛淑女我都不曾放在眼里，我不曾生下半个合法的儿女，难道结果反倒被一个向奴才们卖弄风情的女人欺骗了吗？
>
> ……
>
> 你一向就是个水性杨花的人；可是，不幸啊！当我们沉溺在我们的罪恶中间的时候，聪明的天神就封住了我们的眼睛，把我们明白的理智丢弃在我们自己的污秽里，使我们崇拜我们的错误，看着我们一步步陷入迷途而暗笑。
>
> ……
>
> 当我遇见你的时候，你是已故的凯撒吃剩下来的残羹冷炙；你也曾做过克尼厄斯·邦贝口中的禁脔；此外不曾流传在世俗的口碑上的，还不知道有多少更荒淫无耻的经历；因为我相信你虽然能够猜想得到贞节应该是怎样一种东西，可是你不知道它究竟是什么。①

但是，就像阿喀琉斯的枪矛能够重新治愈它所刺伤的伤口一样，爱人的嘴也能用它的吻重新治愈它的尖言利语加于被爱者的情感的致命伤……每当古老的尼罗河的蛇对罗马的狼要了一次卑鄙手段之后，每当罗马的狼为此而嗥叫出一顿臭骂之后，它们两个的舌头相互舐得更加恩爱了；他临死时还在她的嘴唇上印下了那么多吻中最后的一吻……

而她，埃及的蛇，她也是多么爱她罗马的狼啊！她的背叛只是她的蛇性的外在表现，她多半是无意识地，出于天生的或者习惯的刁顽，才实行背叛的……而在灵魂的深处，却潜藏着对于安

① 《安东尼与克莉奥佩特拉》，第三幕，第十一场。

东尼的至死不渝的爱,她自己不知道这种爱是如此强烈,她有时竟相信能够克制这种爱,甚或玩弄它,但是她错了,她到这一瞬间才认识到这个错误,这时她永远失去了她所爱的男人,于是她的悲痛倾吐成为庄严的词句:

> 我梦见有一个安东尼皇帝;啊!但愿我再有这样一次睡眠,让我再看见这样一个人!
>
> ……
>
> 他的脸就像青天一样,上面有两轮循环运转的日月,照耀着这一个小小的地球。
>
> ……
>
> 他的两足横跨海洋;他的高举的胳臂罩临大地;他在对朋友说话的时候,他的声音有如谐和的天乐,可是当他发怒的时候,就会像雷霆一样震撼整个的宇宙。他的慷慨是没有冬天的,那是一个收获不尽的丰年;他的欢悦有如长鲸泳浮于碧海之中;戴着王冠宝冕的君主在他左右追随服役,国土和岛屿是一枚枚从他衣袋里掉下来的金钱。

这个克莉奥佩特拉是一个女人。她恋爱着,同时又背叛着。认为女人要是背叛了我们,就不再爱我们了,那是一个错误。她们只依从她们的天性;即便她们并不想干掉那禁饮的圣餐杯,有时她们还会呷它一口,舔一舔边缘,至少为了尝尝毒药是个什么味道。除了莎士比亚在这出悲剧中之外,还没有人像我们的老神父普列沃在他的小说《玛侬·德·列斯珂》[1]中那样妙地描写过这种尤物。最伟大的诗人的直觉在这里,同最冷静的散文家

---

① 普列沃(Antoine-François Prévost d' Exiles, 1697—1763),法国作家,仅著《玛侬·列斯珂》(*Manon Lescaut*, 1728)。

清醒的观察是相互印证的。

对,这个克莉奥佩特拉是一个女人,在这个词最可爱和最可恶的意义上!她使我想起莱辛的那句名言:“上帝创造女人,用的是太软的粘土。”[1]它的质料过分柔弱,很难适应人生的要求。这种生物对于这个世界是太好了,也太坏了。最可爱的优点在这里变成最可憎的缺点的根源。莎士比亚就在克莉奥佩特拉出场当儿,以魅人的真实性描绘了那种花哨的、轻佻的狂狷精神,这种精神在美丽的女王的头脑中不停地骚动着,经常在最微妙的疑问和欲念中迸发出来,它也许正应当看作她一切有所为和有所不为的最终原因吧。最富于特色的莫过于第一幕第五场,她要求她的侍女给她喝她的曼陀罗汁,以便在安东尼远离之际,用这种睡前小饮填补她的时间。接着,鬼遣神差,她喊来了她的太监玛狄恩。他恭顺地询问女主人有何吩咐。“我不想听你唱歌,”她回答,“因为太监所有的一切,现在都不能使我开怀——只告诉我:你可感到情欲啊?”

玛狄恩 有的,娘娘。

克莉奥佩特拉 当真?

玛 当真不了,娘娘,因为我干不来那些伤风败俗的行为;可是我也有强烈的爱情,我常常想起维纳斯和马斯所干的事。

克 啊,查米恩!你想他现在在什么地方?他是站着还是坐着?他在走吗?还是骑在马上?幸运的马啊,你能够把安东尼驮在你的身上!出力啊,马儿,你知道谁骑着你吗?他是撑持这一个世界的巨人,全人类的勇武的干城哩。他现在在说话了,也许他在低声微语,

---

① 莱辛剧本《爱米丽雅·伽洛蒂》,第五幕,第七场。

“我那古老的尼罗河畔的花蛇呢?”因为他是这样称呼
我的。①

假如我应当和盘托出我的见解,而不害怕诽谤的讥笑,那么我必须从实招认:克莉奥佩特拉的这种光怪陆离的思想感情,那紊乱、闲散而又纷扰的生活方式的一种后果,使我想到某一类挥霍成性的女人,她们的奢侈的家计尽开销在对于姘夫的慷慨上,她们经常是以爱情和忠实、屡见不鲜是以纯粹的爱情、但永远是以乖张任性来折磨她们名义上的丈夫,并使他们感到幸福。这个克莉奥佩特拉,如果说究竟有所不同的话,她实在从没能够以埃及的王室收入支付过她骇人听闻的奢侈,而是从安东尼、她的罗马的 entreteneur② 那里收到整个省份勒索来的财宝作为礼物,她是一个本来意义上的受人赡养的女王!

在克莉奥佩特拉的兴奋、不安、极度混乱、郁闷逼人的精神中间,闪现出一种淫荡的、硫磺色的戏谑,它与其说使我们愉悦,不如说使我们惊骇。这种更多地表现在行动中、而不是在言词中的戏谑,普鲁塔克③曾给我们提供过一个概念;我在学校里就曾衷心地嘲笑过受骗的安东尼,他同他的王家情人一起去钓鱼,但他的绳子上光只钓起了咸鱼;因为狡猾的埃及女人暗中指定了大批潜水夫,他们躲在水内,每次给热恋的罗马人的钓钩钩上一条咸鱼。我们的老师谈到这件轶事,当然是摆出一副十分正经的面孔,狠狠地谴责了那个女王的恶作剧,她为了开上面说的那个玩笑,竟不惜把她的臣民、那些贫苦的潜水夫的生命作赌注;我们的老师根本不是克莉奥佩特拉的朋友,他强调地促使我

① 《安东尼与克莉奥佩特拉》,第一幕,第五场。

② 法文:赡养人。

③ 下面一则轶事引自他的《安东尼乌斯行传》,第二十九章。

们注意，安东尼是怎样因为这个女人断送了他整个的政治生涯，被卷进了家庭风波，最后陷入了灾祸。

是的，我的老师言之有理，同一个克莉奥佩特拉似的女人发生密切关系，是极其危险的。一个英雄可能因此而一败涂地，但也只是一个英雄才能这样。至于可爱的庸夫俗子们，在这里和在一切地方一样，是没有任何危险威胁他们的。

像她的性格一样，克莉奥佩特拉的地位也是非常滑稽的。这个乖戾的、荒淫的、朝三暮四的、撒娇卖俏的女人，这个古代的巴黎妇人，这个生活的女神骗得了并统治着埃及，那肃静、僵硬的死亡之国……你们大概知道它，那个埃及，那个不可思议的米兹拉伊姆[1]，那个石棺似的狭窄的尼罗河谷……在高高的芦苇中间，有鳄鱼或者圣经里的弃婴[2]在哭泣……有着粗大支柱的石庙，给涂上难看的五颜六色，柱旁倚着神圣怪兽的鼻脸……大门口，戴着写满象形文字的僧帽的埃西派僧侣频频点首……舒适的别墅里，木乃伊在午睡，镀金的面具保护他们不为逐臭的蝇群所干扰……那儿矗立着细长的方尖石碑和粗笨的金字塔，有如缄默的思想……掩蔽着尼罗河源头的埃塞俄比亚的月亮山在背后请安……到处是死亡、石头和神秘……就在这片国土上，美丽的克莉奥佩特拉作为女王统治着。

上帝是多么善于调侃啊！

麦克白夫人

（《麦克白》）

我且从真正的历史剧转到这样一些悲剧，它们的情节或者

---

① Mizraim，希伯来文的“埃及”。

② 指摩西，希伯来的先知和立法人。见《旧约·出埃及记》。

纯粹是虚构的,或者是从古代传说和小说中汲取的。《麦克白》造成向这种诗作的一个过渡,伟大莎士比亚的天才在这里最自由、最活泼地展翅飞翔。题材借自一个古老的传奇,它不是历史,但却使这出戏多少要求一点历史的忠实性,因为英国王室的祖先在戏里面扮演了一个角色。《麦克白》在雅各布一世治下上演过,大家知道,他可能就是苏格兰班柯[1]的后裔。有鉴于此,诗人在他的戏剧中,还编进了一些向掌政王朝[2]表示敬意的预言。

《麦克白》是批评家们的一个宠儿,他们在这里得到机会,最广泛地讨论他们关于古代命运悲剧的见解,并将它同现代悲剧中的命运概念相对照。我冒昧地就这个题目漫谈几句吧。

莎士比亚的命运观念不同于古人关于命运的观念,正如古代北方传奇中遇见麦克白向他允诺王冠的算命妇,不同于那些在莎士比亚悲剧中出场的女巫们。古代北方传奇中的那些不可思议的妇人,显然是倭丁大神的侍女[3],可畏的凌虚仙子,她们飘荡在战场上空,决定着战争的胜负,应当被看作人类命运的真正主宰者,因为在好战的北方,人类命运首先取决于刀兵的消弭。莎士比亚把她们变成了不祥的女巫,从她们身上脱掉了北方法术世界所有可怕的优美,他使她们成为两性同体的人妖,能够驱使巨大的幽灵,酿成毁灭,或是出于幸灾乐祸,或是遵照冥府的指令;她们是恶的女仆,谁要是为她们的妖言所惑,谁就连灵魂带肉体一齐沦于灭亡。莎士比亚就这样把古代异教的命运

---

① 苏格兰传奇英雄。

② 指斯图亚特王家(the Stuarts),从1371年起统治苏格兰,从1603—1688年统治英格兰。

③ 北欧神话中倭丁(Odin)神的侍女,常谓有九人,往来于战场,导引阵亡者入烈士祠。

女神和她们可敬畏的咒语翻造成基督教的东西，所以他的主人翁的毁灭便不像古代的命数那样，是什么预定的必然，什么僵固的不可挽救的事情了，它只是那种能够用最精细的罗网将人心缠绕起来的地狱诱惑的后果：麦克白输给了撒旦的威力，输给了原恶。

有趣的是，人们把莎士比亚的女巫和其他英国诗人的女巫相比较。有人说，莎士比亚还不能全然摆脱古代异教的观照方式，他的女巫所以比米得顿①的女巫更其庄严可敬得多，后者多半表现出一个邪恶的母夜叉的本性，要一些非常下流的鬼把戏，只是伤害肉体，很少影响到精神，充其量能够用嫉妒、猜忌、猥亵以及类似的感情癣疥，使我们的心结出痂皮来。

麦克白夫人两百年来被当作一个极恶的人，但是她的声名约在十二年以前业已在德国大大好转。虔敬的弗朗茨·霍尔恩②在布罗克豪斯的《百科报》上这样说过，可怜的夫人直到如今完全被误解了，其实她很爱她的丈夫，而且一般有着缱绻的柔情。接着，路德维希·蒂克试图以他全部的渊博学识和哲学深度支持这个评断。过了不久，我们便看见斯梯赫女士在王家宫廷舞台上扮演麦克白夫人，如此多情地喁喁私语，以致柏林任何一颗心听到这样的柔声，没有不为之感动的，不少美丽的眼睛看到善良的麦克白夫人，都不禁泪如雨下。据说这发生在约十二年前那个宽大的复辟时期，那时我们身体里面还有着许多的爱。自此以后，爆发了一场巨大的破产，假如现在我们不向一些冠冕堂皇的人呈献他们应得的洋溢的爱，那么只怪得这些人了，他们像苏格兰的王后

---

① 米得顿（Thomas Middleton，1570—1627），英国剧作家，著有剧本《女巫》（1778）。

② 弗朗茨·霍尔恩（Franz Horn，1781—1837），德国文学史家，著有《莎士比亚戏剧解说》。

一样，已经在复辟时期把我们的心剥削得一干二净。

德国是否还有人坚持认为这位夫人和蔼可亲，我不知道。但是，自从七月革命以来，对于许多事物的见解已经改变了，甚至在柏林，人们也许已经学会识别，善良的麦克白夫人乃是一匹极其凶猛的野兽。

奥菲利娅

(《哈姆莱特》)

这是丹麦人哈姆莱特爱过的可怜的奥菲利娅。她是一个金黄色头发的美丽的少女，特别在她的语调中有一种魅力，曾经感动过我的心，当时我想到威登堡去旅行，先到她父亲那里去告别。承老先生的盛情，他把他自己很少应用过的那些忠言都赠给了我，最后叫奥菲利娅拿酒来为我饯行。当可爱的孩子淑静而文雅地端着餐盘向我走来，朝我抬起明亮的大眼睛的时候，我心不在焉地伸手去接一只空杯子，而没有去接一只斟满了的杯子。她笑我接错了。她的微笑当时是那样奇妙地闪闪发光，她的嘴唇发着那种醉人的芳醇，也许就是躲在嘴角的吻仙发出来的吧。

当我从威登堡旅行回来，奥菲利娅的微笑又向我闪耀开来，我那时忘却了烦琐哲学的一切诡谲，脑海里只萦回着这个亲切的问题：那微笑是什么意思？那声音、那神秘的渴慕的笛声是什么意思？那眼睛从哪儿得到它幸福的光辉？这是天空的余晖呢，或者天空只由于这双眼睛的反照而发光？那微笑同天体舞蹈的寂静音乐有关呢，或者它只是最空幻的和合在尘世中的标志？有一天，我们在赫尔森河的御花园里散步，亲切地调侃着，抚爱着，心里充满了热情的憧憬……我永远不能忘记，夜莺的歌唱同奥菲利娅的天籁相比，显得多么寒伧啊！当我偶然把花朵

同奥菲利娅娇媚的小嘴相比，它们连同它们没有微笑的斑驳的脸庞又显得多么呆板啊！她那纤细的身段飘飘然在我身旁滑翔着，恰是优美的化身。①

唉，弱者就是这样遭殃，每当一场巨大的冤屈落到他们头上，他们首先便向他们所有最好、最可爱的东西发泄他们的怨愤。而可怜的哈姆莱特首先毁坏了他的理智，那绝妙的珍宝，经过佯装的神经错乱投入了真正癫狂的可怕的深渊，并以尖刻的讽刺折磨他可怜的少女……可怜的人儿！爱人把她的父亲当作一只大耗子给刺死掉，这还不够……她不得不同样地丧失神志！但是她的癫狂不像哈姆莱特的癫狂那样黑暗，那样郁闷阴沉，它飘忽不定，仿佛在抚慰着她，她生病的头脑周围荡漾着甜美的歌曲……她柔和的声音完全融化在歌唱里，花朵接着花朵穿插在她全部的思想中。她吟唱着，编着花冠装饰她的头额，笑着她那灿烂的微笑，可怜的孩子啊！……

一道溪坎上斜长着一棵杨柳树，
银叶子映照在琉璃一样的溪水里。
她编了离奇的花环，用种种花草，
有苧麻，金凤花，雏菊，还有长颈兰，
她到了那里，爬上横跨的枝杈，
去套上花冠，邪恶的枝条折断了，
把她连人带花，一块儿抛落到
呜咽的溪流里。她的衣服张开了，
把她美人鱼一样的托在水面上，
她还断续地唱些古老的曲调，

---

① 上文中的'我'，指哈姆莱特。

好像她一点也不感觉自己的苦难。
又好像本来生长在水里的一样,
逍遥自在。可是也不能长久,
一会儿她的衣裳泡水泡重了,
把她从轻妙的歌唱中拖下泥浆里
死了。①

可是我何必给你们讲这个哀婉的故事呢!你们从很小就都知道它,你们为丹麦人哈姆莱特的古老悲剧已经哭够了,他爱着可怜的奥菲利娅,远比千百个兄弟以他们全部的爱情爱她还要热烈,而他发狂了,因为他父亲的亡魂向他显了灵,因为世界脱了臼,他要把它重新接合起来,又感到自己太软弱,因为他在德国的威登堡为着纯粹思维而荒废了行动,因为他面临选抉,或者发疯或者采取敏捷的行动,因为他作为人一般具备着深远的癫痴气质。

我们认识这个哈姆莱特,好像我们认识我们自己的面孔,我们经常在镜子里看到他,但他却并不如人们所相信的那样为我们所认识;假如我们在街上遇见任何一个同我们一模一样的人,我们便会仅仅出于本能、怀着秘密的悚惧凝视着那个谙熟得令人惊愕的相貌,殊不知我们方才看到的正是我们自己的相貌啊。

考狄利娅

(《李尔王》)

在这出戏里有铁蒺藜和自动枪等着读者,一位英国作家这

① 《哈姆莱特》,第四幕,第七场,译文引自卞之琳译《哈姆莱特》,作家出版社,1956年,第152—153页。

样说。又一位指出，这部悲剧是一个迷宫，评注家在里面可能迷失路途，最后还可能有被住在那里的牛头怪勒死的危险；他在这里也可以运用批判的刀子，但只是为了自卫。而事实上，在任何情况下，批判莎士比亚都是一件棘手的事情，这个人的言语中永远有最尖利的批判，冲着我们自己的思想和行为发出笑声来：所以，在这部他的天才飞翔到令人晕眩的高度的悲剧中来评断他，几乎是不可能的。

我只敢走近这座神奇建筑的大门，窥探一下剧情展示①，它马上就引起了我们的激赏。一般说来，在莎士比亚的悲剧中，剧情展示都是使人景仰不置的。通过这些序幕，我们即刻从日常感情和行会思想中摆脱开来，被带到诗人借以震憾和清洗我们灵魂的那些巨大事变之中。悲剧《麦克白》就是以女巫的会见开场的，她们的预言不仅压制着给胜利冲昏头脑的苏格兰元帅的心，而且还压制着我们观众自己的心，它再也无法解脱，直到一切应验了和完结了。如像在《麦克白》中，血腥的妖术世界凄寂的麻痹感觉的畏惧一开始就抓住我们，在《哈姆莱特》第一幕中，苍白的鬼神世界的恐怖已使我们毛骨竦然，我们在这里摆不脱亡魂般的黑夜感觉，摆不脱阴凄可怕的梦魇，直到一切得到完成，直到浸透人的腐败气味的丹麦空气重新净化为止。

在《李尔王》第一幕中，我们同样直接地被卷入了别人的命运，它就在我们眼前发出朕兆，扩展开来，并宣告了结。诗人这里给我们揭开了一个比妖术世界和鬼神世界的一切恐怖还要可怕的场面：就是说，他向我们表明了人的激情，这种激情冲破了一切理性的堤防，以一个疯狂国王所有的可怕的威风怒号出来，同猛烈咆哮的激动的自然相抗衡。不过，我认为，莎士比亚在这

① Exposition，戏剧理论用语，常指剧本的第一幕。

里已不像他一贯掌握他的素材那样从容自若,游刃有余了;他在这里比在《麦克白》和《哈姆莱特》中更其为他的天才所左右。在后两出悲剧中,他能够以艺术家的沉着,在感情黑夜的最幽暗的阴影旁画出谐谑的最亮丽的光辉来,在最狂暴的行动旁画出最安谧的静物来。是的,在悲剧《麦克白》中,一种柔和的静穆的自然向我们微笑:在犯着血腥罪行的宫殿的窗檐上粘着恬静的燕巢;一个宜人的苏格兰的夏天,不太暖,不太凉,吹拂过整个戏文;到处是蓊郁的树木和碧绿的簇叶,最后整片整片森林行进般出现了,比尔纳姆林跟着邓西嫩出现了[①]。而在《哈姆莱特》中,美妙的自然也同情节的郁闷相对照;哪怕在主人翁的胸口留连着黑夜,太阳还是照旧红通通地升起来了,而波洛涅斯是一个逗人的傻瓜,喜剧在泰然地上演着,而在绿荫下面坐着可怜的奥菲利娅,她在用绚烂的鲜花编着她的花冠。但是,在《李尔王》中却毫无情节与自然的这种对照,只有脱缰的元素在咆哮,在冲击,同癫狂的国王相较量。难道人伦中一件非常的事变也对这个无生命的自然发生作用吗?难道在自然和人的心灵之间存在着一种外表显著的亲和力吗?难道我们的诗人已经看出这一点,想要把它表现出来吗?

已经说过,我们读到这部悲剧的第一章,就被引进了事件中心,尽管天空是怎样明亮,一只敏锐的眼睛已预见到行将来临的暴风雨。在李尔王的神志中有一抹烟云,它随后会凝缩成最黝黑的精神黑夜。谁像他那样把一切赠送掉,谁就已经是发了疯。除了主人翁的心灵,我们在序幕中还识别出女儿们的性格,特别是考狄利娅缄默的温柔立刻感动了我们,那现代的安提戈涅,她的诚挚更胜过她古代的姊妹。是的,她是一个纯洁的心灵,国王

---

① 《麦克白》,第五幕,第五场。

到发疯时才看出来。完全纯洁吗？我认为，她有一点拗劲儿，而这个瑕疵正是父亲的遗传。但真正的爱是非常害羞的，厌憎一切空话；它只能淌泪和出血。考狄利娅借以暗讽姊姊们伪善的悲哀的苦楚，是最温柔的，具有博爱大师、福音书的主人翁有时也采用的那种讥嘲的性格。她的灵魂猝发出最公正的愤懑，同时在下面这句话中表露出她全部的高尚气度：

> 当真，我决不像姊姊们那样去嫁人，只为了专心爱我的父亲。①

喜　剧

我昨晚久久思量，我究竟能不能对这个无穷无尽的体裁、对莎士比亚的喜剧作出一个正面的阐明。长久的左思右想之后，我终于入睡了，我梦见，星光灿烂的夜晚，我驾着一叶扁舟，泛游在一个广阔的、广阔的湖面上，有各色各样的小艇，装满了假面人、音乐师和火炬，鸣奏着，辉耀着，时而近，时而远，从我面前划过。那里闪现出各个时代和各个国家的服装：古希腊的战袍、中世纪的骑士大氅、东方的头巾、飘着饰带的牧羊人的帽子、野兽和家畜的面具……有时一个熟悉的身影向我招呼……有时一个亲昵的曲调向我问好……但这总是很快地过去了，我正倾听从一只滑过来的小艇上向我欢呼的快乐调子的声音，它一会儿就消逝了，代替快活的提琴，另一只小艇的忧郁的号角在我身旁长叹起来……夜风偶尔把这两者同时吹进我的耳朵，于是这混合的声音构成了一种极乐的和谐……湖水闻所未闻地作响，在火

① 《李尔王》，第一幕，第一场。

炬的奇妙的反照中燃烧着，而飘着采旒的画舫，连同它浪漫的假面世界，在光辉和音乐中飘荡着……一个娇美的妇女身影，站在一只小艇的舵旁，在划过去的时候冲我喊道："我的朋友，你想要一个关于莎士比亚喜剧的定义吗?"我不知道我是否作了肯定的回答，但记得美妇人同时把她的手浸到水里，拿叮叮当当的火花洒我一脸，于是引起轰然一阵大笑，我醒过来了。

梦里那样向我招呼的那个可人的妇女身影是谁呢？她美到极点的头部，戴着一顶斑驳的长角的系铃帽，一件白色的有飘带的锦衣裹着那简直太纤细的肢体，胸口还佩着一枝鲜红的蓟。也许就是调皮女神，那古怪的缪斯吧，她出席了罗瑟琳、贝特丽丝、提泰妮娅、薇奥拉[1]以及——按照她们另外的称法——莎士比亚喜剧的一切可爱的孩子们的诞生，并且吻过了她们的前额。她大概把她所有的狂狷、奇想、怪癖都吻进了那些年青的小脑袋，一直影响到她们的心灵。在莎士比亚喜剧中的女人身上，如像在男人身上一样，激情完全没有显现在悲剧中的那种可怕的严肃，那种宿命论的必然性。爱神在那里诚然同样给蒙上了一道绷带，背上挂着一个盛箭的箭袋。但是，这些箭在那里尽装上一些彩色的羽毛，而不是致命的尖头，而那小神儿有时便狡猾地从绷带下面溜走了。火焰在那里也只是发着光，而不是在燃烧，但火焰毕竟总是火焰；正如在莎士比亚悲剧中一样，在他的喜剧中爱情也完全具有真实的性格。是的，真实永远是莎士比亚的爱情的标志，无论她化身为什么形象，她可以叫米兰达，或者叫朱丽叶，或者甚至叫克莉奥佩特拉。

当我偶然地、而不是故意地一起提到这些名字的时候，我是

---

① 罗瑟琳、贝特丽丝、提泰妮娅、薇奥拉是《皆大欢喜》、《无事生非》、《仲夏夜之梦》、《第十二夜》的女主角。

想指出，它们正标志着三种非常重要的爱情典型。米兰达是这样一种爱情的代表，它能够在历史影响之外，恰似开在只有仙履漫踏的一尘不染的土壤上的花朵，展现出她至高的理想美。爱丽儿的旋律构成了她的心灵，感性世界在她看来，不过是一个凯列班的丑得怕人的形象。腓迪南在她身上激起的爱情，因此原来不是质朴的，而是具有仙界的纯真，洪荒时代的几乎令人惊愕的洁净。朱丽叶的爱情则如她的时代和环境一样，带有中世纪一种更其浪漫的、已经迎着文艺复兴盛开的性格；她色彩绚烂有如斯卡利格尔[①]的宫廷，同时也坚强得像那些龙巴狄[②]的贵族，他们因日耳曼的血液而返老还童，爱得有力，也恨得有力。朱丽叶代表一个青春的、还有几分粗野、但却未曾破坏的、健康的时代的爱情。她完全渗透了这样一个时代的情热和确信，连墓茔的冷霉也不能动摇她的信念，也不能熄灭她的火焰。至于我们的克莉奥佩特拉，唉！她却代表一个衰微的文明时代的爱情，那个时代——它的美已然萎谢，它的鬈发尽管卷得精巧之至，涂得芬芳之极，但还是给辫进了不少的灰丝；那个时代——它要赶紧干掉那快要干涸的圣餐杯。这种爱情没有信任，没有忠诚，因此反倒更加放荡，更加炽烈。这焦躁的女人恼恨地意识到这种欲火不能熄灭，于是火上浇油，闹酒似地投身到熊熊的火焰之中去了。她是胆怯的，但却为奇怪的破坏欲所驱策。这种爱情永远是一种热昏，或多或少是美丽的；但在这个埃及女王身上，它却上升为令人胆寒的疯狂……这种爱情是一颗狂奔的彗星，它带着光焰的尾巴，混乱地旋转着冲向太空，如果不会毁掉、也会骇走它路上的一切星体，最后便悲惨地粉碎，一团烟火似地迸为千

① 斯卡利格尔，意大利贵族，1260—1388 年统治维洛那。

② 龙巴狄，意大利北部地名。

万粒火花。

是的,你好比可怕的彗星,美丽的克莉奥佩特拉,你不但烧毁了你自己,而且你还意味着你的同代人的不幸……同安东尼一起,古老英雄的罗马人也得到一个可悲叹的结局。

但我拿什么同你们相比呢,朱丽叶和米兰达?我再一次仰望天空,想寻找你们的肖像。它们也许就在我的目光所不能穿透的星体后面。假如炽烈的太阳也有月亮的柔和,那我就能拿它同你相比啊,朱丽叶!假如柔和的月亮同时赋有太阳的炽烈,那我就会拿它来比你啊,米兰达!



论戏剧风格[①]

黑贝尔 著

张黎 译

译者附识 黑贝尔(Friedrich Hebbel),德国戏剧家、诗人。1813年生于维塞尔布仑,父亲是个贫困的泥水匠。黑贝尔是在朋友的资助下,才受到高等教育的。在他完成了早期剧作《尤狄特》和《格诺菲瓦》之后,得到丹麦官方的资助,去法国、意大利进行深造。1846年定居在维也纳,直到1863年逝世,他都一直从事戏剧活动。他的现实主义代表作有《玛利亚·玛格达莲》。

赫贝尔的戏剧大多取材于历史、神话、传说,代表作品有《吉格斯和他的戒指》和《尼伯龙根三部曲》。他的现实主义本来是消极的,在1848年之后,就一变而为妥协的了。甚至于还是厌倦的。

《论戏剧风格》写于1847年,是他的重要戏剧论文之一。这篇短文可以说是他为自己的冗长、难懂的戏剧语言作辩护的一篇辩词。尽管这样,他从戏剧语言着手,探讨戏剧的风格问题,还是提出了一些值得参考的见解。文章本身相当晦涩,但是关

---

① 译自《黑贝尔文集》卷八,柏林 Bong & Co 德国出版社;选自《古典文艺理论译丛》第七辑。

于语言优劣的标志、关于抽象思维和文学创作在语言活动中的特点、关于“叙述风格”和“描绘风格”的阐述,还是对进一步考虑问题有所帮助的。

对话流畅!对话拗口!这是批评家们、甚至于有才华的批评家们关于戏剧风格唯一想要说明的。这种说明表明他们是多么肤浅、多么一般化。如果他们从真正的专业知识出发,便不得不把自己的批评限制在个别场面和个别对话方面;如果这部作品是一部严肃的杰作,那么,对话的流畅或者拗口,也就根本不能构成一部完整戏剧的典型标志。

不容争辩,语言是一切文学作品最重要的因素,当然也是戏剧的最重要的因素,所以批评总是喜欢从语言入手,因为这是一条捷径,尽管这种批评不能令人满足。在思想内容、甚至于在人物性格方面,抽象的东西潜伏得非常深,比即使在象征性中的最具体的事物,还要难以发掘,尽管后者表现的总是异常困难的推断,不管这种推断本身是否已经越过了具体事物的界限,甚至于达到再也无法测知的地步。在语言中,美学意义可以迅速表现出来,因为只有通过语言和在语言当中,诗歌思想的漫长而毫无装饰的工作才能成为决定性的诗歌创作活动,这种工作在几个阶段里,甚至于以不同的形式同思想家与心理学家的活动相吻合。当然,为了对语言进行分析,并且推论出对于它的性质的判断,必须认清叙述和描绘之间的专门性区别,而这种认识似乎并不容易,并且这种认识也确实需要某些条件,这些条件超过了把一个普通的句子同一个结构完整的句子区别开来的能力。

语言是人民创造的,它的最奇妙的一面便是人民的共性,这种共性和利用语言为人民的个别目的服务的个性是互相影响、

互相补充和互相制约的，并且能产生为二者共有的第三种产物。在这一过程中，共性和个性，犹如描画者和涂色者一样；前者描画线条，因此把自己严格局限在基本界限范围内，并且为此把一切附属物和本质的东西严格分离开来；后者敷施颜色，并且把这种分离看成是为自己所做的准备工作和支持，这种分离不仅是把许多特性、情况与关系本身和事物割离开来，而且还给它们的次序安排了或多或少扩展的自由。在这方面语言显得既稳定又活泼；在它不得超过作为它的基础的原始观点和经验一度所形成的界限范围的时候，在它不得超过使它成为特定民族性的承当者的界限范围的时候，它便是稳定的；在它不违背这个界限范围之内的自由运动，不违背这些观点和经验的进一步深入和联系的时候，它便是活泼的。这毫无例外地适用于一切语言；每种语言的意义都同共性在它那一部分所证明的抑制和与此相应的个性的自由是分不开的，它们和其实是相对的、受气候等条件制约的悦耳程度毫无关系，因为一种语言可能具有非凡的音乐性，然而却毫无思想、毫无诗意，它的符号可能借助大量的母音字母，迷惑人的耳朵，不过由于思想贫乏和缺乏协调能力，反而违背了思想。因此，重要的是，使思想能借助语言，尽可能充分表达出来，使它在已经开始挥发的物质世界的边缘，获得最后的、透明的实体；而不是通过无穷无尽的检验、称量和测绘来制造一种中介；这种中介既不能成为音乐，也不需要在声音的双重可用性当中成为音乐，但是它必须对于每在接近音乐方面前进一步的虚浮性显示出无法估量的优越性，以全部生活的激情把思想接受下来，使它丝毫不打折扣、丝毫不损本色。

思想的生命以双重形象，即思维和创作，出现在语言里。当然，这种生命早就存在于语言结构本身，存在于它的最初的和最伟大的行动中，并且所有其余的行动都与这一行动保持着一种

犹如母子的关系,如果这两种因素的活动汇合在一起,那么,它的表达方式,在作品中,也不会是无法分辨的。相反,思想家和诗人只有严格区分属于这两种因素的形式和文字,才能彻底掌握语言,保障他们的力量,并且有时候甚至于不合时宜,得出这样的经验:一个人在这里或者那里为了充数和抢先而取代另一个人的地位,或者甚至于将全部工作过早停顿下来,使之偏向某一方面,例如常常会偏往幽灵一般抽象的前缀 un① 所泛滥的地方。这里便出现了这样一个焦点,在这个焦点上,关于通用语言的想法,至少不是非理性的和粗暴的,而与其相反的不同民族的语言以及为掌握它们所必需的练习,归根到底,目的还是为了相对的推断和准备。当然,在后一种情况下,一种语言总是能揭露出其他语言的缺点来的,而这些缺点本身也是极有特点的,因此人们不应该把这些缺点看成不成熟的偶然性,而应该看成是控制全部创造过程的个性化法则的必然结果,看成是民族精神面貌的晦黯的线条,这些民族在正直的人们的眼里,自动转变为人类面貌的表达者。但是镜框的知识并不能展宽镜面,希望也并不是空中楼阁,它们有朝一日将越来越接近,最后直到粉碎,在文明的峰顶熔为一体。因为这里涉及的不是为了满足一种并非由事物本质本身所产生的不正当兴趣,而只是从一种对事物来说是陌生的环境中出发来满足与事物相联系的兴趣,例如在交际、贸易和运输中产生的巨大快乐心情;这是为了满足以思想本质为深厚基础的需要,在每一范围内,当然也在语言范围内,从最低级的肌体组织,逐渐到较高级的和最高级的组织,全都竭力接受这种满足。为了达到这个目的,人们不能越过即兴,应该按部就班地前进,因为只要不停顿在这条道路上,人们就必须经由

① 字义为"不",一字加上这种前缀,含义即被否定。——译注

民族语言达到全能语言，或者与事后过于无动于衷、甚至于个性过强的配角有关的那些牺牲者在一起，在这条道路上，从个性语言（姑且这样称呼那种最初的试探性的相互了解和表达的尝试）到达家庭语言、地方语言和民族语言。

从利用语言为自己的目的服务的个人方面来说，思维和创作是截然不同的；当然，人们不能在这里设想有什么绝对的差别。人类思想总是在不停顿的宇宙中发生着作用，如果它借助这一科目或者那一科目在世界表露，那也绝不意味着别的科目根本不存在，因为它们完成有限的赡养劳动，并且拒绝生殖事宜。我们在这里只是对思维活动和创作活动之间的专门性区别感到兴趣；但是我们不能忘记这种活动的高度统一，因为两者有共同的一面，在这方面它们将汇合在一起，因为恰好是这一面，才能说明某些中间现象出现的原因，和这些活动与普通无法说明的活动之间的变换。思维活动侧重于纯粹概念的形成，并在哲学体系中获得形态；创作活动侧重于直接感受和象征性观点的自由再现，并在完整的艺术作品中达到顶峰。但是概念植根在观点里，并且首先表之以想象；诗人的观点依靠它所超越的一般象征性质参预概念，就参预的方向来说，二者的差别在于：概念在无限的伸展中使一切特殊的事物变成一般的事物，诗人的观点则以同样无限的深度，在特殊的事物中揭示一般的事物。如果人们恰如其分地权衡一下这种基本关系，并充分考虑到，在各方面都归纳出一个结论来是多么困难，需要上上下下经历多少阶段，那么，人们就不仅单单理解一种所谓的诗歌的哲学和一种哲学的、忽而教育性的、忽而修辞学的诗歌，而且也会觉得，哲学和诗歌越是不完全像它们本来的面貌，事实上对群众就越有教育意义这一点是自然的。为哲学撰写的一切文字不全是哲学，一切表现有诗意的东西不全是诗歌或者艺术，这种鄙陋的四

不像停留在形成过程中,并将素材表现成廉价的、轻松的享受,如果哲学家和艺术家不学会按照意识和法则来认识它们的必然性和不一贯性,这种四不像将使艺术家在其本能的意识中,使哲学家在其法则中陷入歧途。

文学作品是从观点中滋生出来的,它同生活紧密相联,并且是生活的顶峰。语言的产品,如果它是积极的个性(事实上它们全都是消极的个性)以上述方法浸透了和丰富了共性,便被称为风格;这要以具有同样必然性的两种因素为前提,因此措辞同时又是教养的表现,正如一个人的礼貌的表现一样,它不会是像我们时代空洞的粉饰所喜欢的那样一种虚无的昙花一现的特性、一个零的统计者、一个汽泡的肌肉。观点是或多或少基于感观经验之上的,因此文学的风格,就其基本因素来说是感观的;它只是利用语言辞汇中生动的辞汇,这些辞汇不是粗暴的记录的类似无生命的、数字一般的事物,而是通过耳目所获得的事物;诗人这样将辞汇排列起来,使它们通过自己抛下的阴影和自己发出的光辉、按每次施色的需要,互相掩盖或者提高;但是他永远不想通过罗列画面的抽象处理方法达到他所需要的形象性,因为他晓得,一个所谓的形象,如果不是从语言中诞生出来的,而是熬尽心血探求出来的、详细地画出来的,它总会像一盏中国灯烛一样,破产的文人把它和一种晦暗的抽象挂在一起,以便迷惑害近视眼病的人。这适用于一切诗歌,当然也适用于戏剧;对于后者来说,除掉语言和风格之外,还有完全特殊的法则。戏剧是诗歌的最高形式,当然也是艺术的最高形式,它的任务不外乎是让人直接看到生活,把作为它的全部基础的、概括一切的理智,在似是而非的任意活动之后,单独隐藏起来;它应该是一个世界,而不是一座钟。这项任务的完成,首先取决于性格和环境的变换,取决于它们互相制约的程度、取决于它们成为思想内容

中心的关系，这个任务的完成，只有在语言中才能得以完全实现。所有其余一切，不管怎么样，都只不过是乳糜，或者在它们提高以后，便是呼吸之前的血；只有通过语言，它才能显露本色：描绘或者叙述，事物本身或者有关事物的一篇叙述。描绘能深刻反映形成过程，并且伴随着被吸收到描绘范围里来的一切从根底到顶端的因素，人类及其嗜好和热忱，甚至于还有部分媒介，亦即连它自己也利用的语言；这种描绘，把生活表现成一个不停息的生育的形象，这是生活的主要一面，在这种生育过程中，孩子又变成了父亲，这种描绘因此也产生了一种无条件的信仰，因为描绘是它本身的预演。相反，叙述同已经完成的事物联系在一起，这种完成的事物也可能是在形成中，叙述按照决定性因素把生活分离开来，并且得出结论，但是它并不侵入到过渡阶段中去；因此它永远不会使我们说出：正是这样！至多使我们说：可能这样！不管个性是从其本身还是从世界里创造出来的，都不会改变这种情况。对于这一切，人们不能这样来理解，似乎局限在叙述里的思想是在语言中开始的，并且与描绘的思想不同；这只不过是说，只要它借助语言来表现自己，每一个关于它的活动本性的迷惑都将终止，它是唯一从来不受蒙混的范畴。同描绘的本质相比，戏剧叙述风格的特点从上述解释中，便自行表露出来了；这种风格将越来越简短或者堆砌辞藻，简短，因为它在大多数情况下，只有一个或者几个线索；堆砌辞藻，因为它不愿结束得太早，因而加添进去一些多余的装饰品。简短是它的美德，人们并不能给它冠以比流畅、紧凑更好的赞美词句。至于描绘，却就完全不同了。它每走一步，都要接受一个观点和关系的世界，这些观点和关系同时表明后退和前进，描绘必须把这一切都接受下来；关于生活的表现是互相交错和互相抵消的，思想的线在纺尽以前便断了，感情转了方向，辞汇甚至于取得独立

的地位,并且产生出一个隐蔽的意义来,这个意义使惯常的意义失去了效用,因为每一个辞汇都是一个四面有点的骰子。在这里一个细胞挨着一个细胞,一根纤维连接着一根纤维,短小句子的草包是没有地盘的;这里涉及的是在有机的全体中表现情况的问题,而不是单像报告那样表现事件,而诗行结构的粗陋、结构衔接的紊乱、形象的矛盾等,都成了有效的和不可回避的描写手段了,尽管有些肤浅的人,不晓得为表达而作的努力便是表达,在他们的眼里,这些手段被看成了拙劣的和笨重的。在关于不可言喻的事物的这种暗示方面,我宁愿听其自然,我曾经认为必须把同语言形成过程本身联系在一起,我曾经努力设法在某种程度上,加以解决的这个谜,是直接同它有关的,这个谜也并未引起一个足以在那里得到解决的问题。如果我指出莎士比亚不像西西弗斯[①]推运石头一样,没有足够的内在基础,创造了那样多的对话,我就心满意足了,而人们根本无权勒令他去向科策布[②]的对话学习,拿它们作为样本,尽管后者舞得那么柔情,像孩子们皮鞭底下的陀螺一样,跳得那么欢快。

① 西西弗斯是希腊神话里一个诡诈、贪婪的国王,因罪被谪入阴间去搬山运石,而巨石总是一再滚回来,故有“西西弗斯干活”——劳而无功的说法。——译注

② 科策布(August von Kotzebue, 1761—1819),德国剧作家。让莎士比亚向科策布学习对话,显然是讽刺。——译注

当代喜剧

海特纳尔 著
陈汉丽 译

译者附识 赫尔曼·海特纳尔(Hermann Hettner; 1821—1882),德国19世纪文学史家和艺术史家,主要著作有《浪漫派及其同歌德与席勒的内在联系》、《现代戏剧》、《18世纪德国文学史》等。

赫尔曼·海特纳尔出生在一个庄园主的家庭里,中学毕业后,在柏林攻读哲学。大学毕业后,去意大利研究艺术和美学,归国后教授美学、文学史和艺术史。

海特纳尔在哲学思想方面受费尔巴哈和斯宾诺莎的影响很深,特别是费尔巴哈的唯物主义思想,在他的美学观点中打下很深的烙印。他认为"每一部艺术作品都是当时时代和世界关系的一种宏伟的反映、一件证明和一座纪念碑"。他主张研究文学就要研究"社会"现实,他把文学理解为这种现实的艺术反映。这种进步的现实主义文学史观贯穿在他的全部著作里,这就是他的著作为什么不像别的许多资产阶级学者的著作那样短命,而到目前仍有现实意义的根本原因。

《当代喜剧》(1852年)收在《现代戏剧》论文集内。在这篇论文里,海特纳尔的现实主义文学史观也表现得非常明显,他一

开头便提出了艺术反映现实的看法,并且反对"学究式"地杜撰喜剧效果的作法。他主张恢复和建立"性格喜剧"、"阴谋喜剧"和"历史喜剧",他特别热衷讽刺喜剧,并且借凯勒的话提出了讽刺"具有片面性的政治家"和"只钻牛角尖的高贵的哲学家"的主张,"因为在剧场内嘲笑无赖是达不到什么教育作用的"。他认为喜剧是人民和时代需要的产物,而喜剧的建立则是和国家政治的前途分不开的,要想看到"喜剧的理想",必须首先"关心现实的理想"。在这里海特纳尔明确地说出了文学与现实的关系的某些真理。

本文译自汉斯·马耶尔编的《德国文学批评杰作选》卷二,1956年,柏林R—L出版社。

喜剧作家,特别是德国的作家,总想把我们从性格和阴谋喜剧的深渊引向阿里斯托芬式的和浪漫主义喜剧的高度,所有他们这些尝试都完全失败了。

现在人们总该认识到:通过这个途径是不能达到目的的。这样做,只能使文学和舞台之间的距离越来越大,只能使喜剧就其内在的本质来看,最具有人民性的艺术样式,越来越充满学究气和矫揉造作!

例如蒂克的《穿皮靴的雄猫》和《则尔比诺》,普拉顿[1]的《致命角》和《浪漫的俄狄浦斯》,洛贝尔特·普路兹[2]的《政治性的产妇室》——这些作品对有学问的专家来说,是十分出色和吸引人;可是它们未能深入民间,也从来没有上演过。这些戏又怎么

---

① 普拉顿(Platen, 1796—1835),德国诗人。

② 普路兹(Prutz, 1816—1872),德国政治抒情诗人和文学史家。

能上演呢？它们取材于遥远的时代和地域。想把一株高傲的外国树移植到我们的土地上来，是不会成功的。树会枯萎、凋谢，它至多也只能在一间不触目的温室里生存一个时期。

我们国家，还一直不是一个法治国家，而是一个警察国家，因此不允许国家的状况在喜剧中出现。《政治性的产妇室》一剧不但被没收和禁止上演，而且还给天才的作家普路兹加上叛逆的罪名，虽然他与普拉顿相比，以不同的方式充满了阿里斯托芬的精神。因此那些所谓阿里斯托芬式的喜剧，不管好的坏的，只好退回到我们文学中较温顺的领域中去。于是这些喜剧的一切作用就都被抹杀了。在古希腊，喜剧文学可以存在，而在我们这里却不行。同样，阿里斯托芬在最后，当雅典的戏剧自由受到威胁的时候，他的剧《蛙》和《公民大会妇女》也都被局限在那种温顺的喜剧文学里了。可是这有什么害处呢？即使这样，他仍然赢得全体人民的理解和由衷的赞赏。在古希腊，艺术和教育是公众的财富；思想家以明白易懂的方式在公共场所向大家传布学说。荷马和品达活在所有人的记忆中。通过广泛的公开演出，使得所有人都非常熟悉那些无疑是取材于带有宗教色彩的民间神话的大型悲剧、甚至于通晓每个细节；每个讥讽性的攻击、每个笑话、暗示和讽刺都被大家牢牢记住。那么在我们这里又是怎样呢？在我们这里，由于教育不自由、由于我们学术界的手工业式的面貌以及阶层和职业活动的严格界限，不是已经剥夺了绝大多数人民享受人类自由财产的权利了吗？文学知识不是成了少数上层阶层的悲哀的特权了吗？请你们想一想：喜剧主要是些诙谐诗文，它的真正意义竟不是直接从作品本身产生的，而是间接从被嘲笑的原型和可笑的被歪曲了的形象之间随意的对比中产生的！这样，就是最精彩的笑话也会失掉它的一切效果。在我们这里，这种喜剧文学成了没有生气和力量的无

聊的东西,它除了学究式的幻想之外,没有别的。

如果我们的喜剧在一个自由的国家里一旦成为真正的国家喜剧的话,又该是什么样的呢?我的回答是:即使这样,我们也不允许总是停留在走过的老路上,我们必须寻找自己的新的道路。人民和那些空想的和寓意的作品没有关系。人民不只是不再想接受作家对个人命运的干涉;对我们来说,还有其他一个更重要的障碍。阿里斯托芬的喜剧形式没有神话人物的化身是不能存在的。在希腊人的想象中,这些人物是熟悉的,因为整个希腊宗教是以这种方式由各种人物组成的。对我们来说,恰好相反,这些人物对于我们是生疏的、无意义的。他们只能使我们脱离正常的思想方式,使我们为艺术所迷惑。柏林演出歌德的《埃庇梅尼狄斯》[①]的时候,人民不知道应该怎样理解那些寓意的人格化的神。作为报复,出现了一个民间笑话,这出戏的名字被改为:《咦!你这是啥意思?》。像这样的讽刺在类似的场合下会到处出现。可怜,全体尊敬的观众(当然几个坐在正厅里的独具慧眼的鉴赏家除外),竟用这么一个为难的"咦!你这是啥意思?"来对待这种喜剧!——

在那些仅仅相信无限幽默的可能性只存在于幻想喜剧的人的眼里,只有浪漫的童话喜剧。因此,对这一剧种的需要一直很迫切,它允许大胆的滑稽故事出现,它可以自由控制时间和空间,幻想在这里可以得到无限制的发挥,人民的乐趣在这里可以得到满足。意大利人的即兴喜剧、木偶戏、忏悔节的滑稽闹剧、直到《多恼女人》和丰富多彩的维也纳魔术哑剧,都属于这种幻

① 埃庇梅尼狄斯(Epimenides)是传说中纪元前七世纪的希腊诗人和预言家。歌德借此题材写《埃庇梅尼狄斯的觉醒》(1814年),次年上演于柏林。

想喜剧。甚至于艺术诗歌也总喜欢回到这个领域里来。高齐[1]的仙女童话曾一度取得了出乎意料的成就。席勒通过翻译《土乐道特》,给这种趋向创造了有利的条件。以蒂克为首的德国浪漫主义作家,如勃伦塔诺、阿尔尼姆和厄伦史莱格尔[2]等,都认为只有童话剧才能使陈旧的喜剧恢复青春。直到目前,亨里克·海尔茨[3]和黑贝尔,还在试图唤醒那些沉睡了的魔鬼和仙女。

这已经够使人惊讶的了!我们这些艺术家的多种多样的尝试,不是在舞台上没有出现,就是在舞台上昙花一现后便消逝了。大部分的妖魔剧都很幼稚,并不天真,只是矫揉造作,不真实,不新鲜,不自然。只有雷蒙特使这些浪漫的童话剧真正又有了生气,使北方人和南方人,老的或少的同样都着了迷。[4] 但是雷蒙特的童话剧确实是生动的民间诗歌。他的戏不是凭个人的情绪和兴趣任意从枪铳里射出来的,而是直接从维也纳人民的思想中产生的。它们拥有热心保护的传统作为基础,正如雷奥波尔特城的傀儡戏一样,它们是那种古老的诙谐的即兴喜剧的继续,这种喜剧在维也纳是永远不会完全被一般戏剧排挤掉的。

这里出现了一个重要问题:那就是无论在什么情况下,音乐对妖魔剧来说,都是必不可少的。只有音乐有这种手段,把我们引入梦幻的境界,并使我们相信童话世界的那些奇迹。如果黑贝尔在他大胆的尝试中——写《鲁浜》的时候——能想到这一点就好了。音乐的不断完善,逐步使人们更能掌握童话剧的题材。

---

① 高齐(Gozzi, 1720—1806),意大利剧作家。他写了许多幻想喜剧。下文说起的《土乐道特》(*Turandot*),就是他写的。在德国很有影响。

② 厄伦史莱格尔(Oehlenschlägor, 1779—1850),丹麦哥本哈根大学教授。

③ 亨里克·海尔茨(Hertz,即 Henrik Heymann, 1797—1870),丹麦作家。

④ 雷蒙特(Raimund,即 Ferd. Raimann, 1790—1836),奥地利演员和民间诗人。

现在幻想喜剧变成了幻想或者浪漫的歌剧。显而易见,这种向歌剧发展的自然趋势,甚至于在《暴风雨》和《仲夏夜之梦》中就已经出现了。莫扎特当然很清楚他想通过《魔笛》达到什么。只有施卡纳德尔一个人不是用诗歌的魔力去为音乐魔力作必要的衬托,或者说,作必要的平衡的。①

如果有人不只想写清唱剧和歌剧,而想写真正的喜剧,那他无论如何,也必须回到现实的喜剧上来,回到性格和阴谋喜剧上来。

这里可就产生了真正的怀疑。

写性格剧,还是阴谋剧,或者可能的话,把二者合在一起,这当然取决于作家所处理的题材的性质。

值得注意的是,一般说来,目前性格剧的声誉很坏。但是一定不会有人否认,这种性格喜剧,甚至于有时候在像莫里哀这样的大师那里,也会是不自然,甚至于是很糟糕的。剧中人物常常陷入巨大的激情,而不是陷入愚蠢和"幽默"。尽管如此,我还是相信,正是性格喜剧,现在有着一个伟大的前途。滑稽的人物不会绝种;反之,随着一种真正的人的教育把我们从现代社会的习俗和现状的平庸、千篇一律中解救出来,他们将更会广泛地出现。重要的事情是,以后喜剧中出现的人物不再是"那些从狭隘的私生活圈子里出来的偶然的愚人",而是"伟大的愚人、历史愚人、国家愚人和历史的乔装者"。通过人或事件从各方面对抱有某种偏见的政治家的嘲笑,对整个派别的性格典型的讽刺,因而也是真正阿里斯托芬式的对整个时代的讽刺,这才是现代性格喜剧中喜剧性的特点。在这种意义上,我认为把在 1850 年 10 月号柯拉契克的《德意志月刊》上发表的莱因霍尔特·索尔格的

---

① 施卡纳德尔(Schikaneder, 1751—1812),德国演员,《魔笛》的词作者。

滑稽剧《国会教授》作为我们政治喜剧的圆满而可喜的开端是不合适的[①]。对民主的谴责在其他派别那里也是不可缺少的。继续下去！继续下去！越精彩越好。

目前法国的阴谋喜剧统治着德国上层阶级的所有舞台。这种情况将一直继续到外界环境有利于我们创造一种深刻的民族喜剧时为止。

斯克里柏[②]是法国阴谋喜剧的大师。当然不是作为有钱的工厂主和为了使他的剧本上演而商人式地和任何一个公司合作的斯克里柏，而是写了《贝尔唐和拉东》、《女野心家》、《一杯水》、《克伦威尔的儿子》、《纳瓦尔王后的故事》、《银婚》、《朋友之间》、《诬蔑》、《秘密的欲望》、《链子》和《吹牛》这些有趣的剧本的作家斯克里柏。

斯克里柏的喜剧总是以一个细致而紧张的阴谋作为出发点的。然后这个阴谋便迅速以一种陷害和反陷害的极为大胆的诡计展开，随后再转人意外，引入复杂的新的和出人意外的曲折中，虽然每场人物的秘密都已交代清楚，却仍然能使观众总是抱着希望、期待和惊奇的心情，在最难耐和最过瘾的紧张中等待那最后的一刹那。当然有时候，这里或者那里会有违背真实性、甚至于违背可能性的地方，是的，会有，可是这又有什么关系呢？我们根本顾不到这些。情节迅速进展使人们没有许多时间来冷静的考虑问题。斯克里柏在着重描写阴谋情节的同时，也并没有忘记人物的个性特征。至少在他的好的作品里，找不到无生气的千篇一律的描述，而到处是细致的、个性化的、真实的和生动的形象。此外，还有在机智的场合下的最细腻的感情，还有生

① 应作“合适的”，可能原文有误。

② 斯克里柏（Scribe，1791—1861），法国佳构剧的创始人，在欧洲曾起不小的影响。

动的、引人入胜的对话作为勤劳可敬的作者人格的基础。这些足以说明,为什么斯克里柏目前到处能获得这么巨大的成绩。

人们只有把斯克里柏和他的许多摹仿者作过比较,才能完全正确地估价他的功绩。斯克里柏是一个用双手散发他的宝藏的国王。可是在他的大多数的摹仿者那里,斯克里柏的一些优点却完全被抹杀了。他的摹仿者都是一些自吹自擂的乞丐。他们越想以陈旧、华艳、庸俗的东西来掩饰他们的贫乏,也就越显得可怜。

当然,斯克里柏的喜剧也有很多不足之处。灵感多于诗情。计划显得很复杂,实际却很简单。人们完全可以预料到,所有这些人物、他们的利益,都会在场面的交替中碰在一起,产生对立。友谊和敌对,接近和逃避,促进和阻碍,这一切都好像是为了取得数学组合的完备。因此喜剧不是事件的幽默,而是一种人为的机械的产物。所有这些来回有趣地急速变换着的、充满艺术性的情节的交织和交替都被控制在一个阴谋者的手里,他同时扮演着现代命运的角色,但是他自己从不混入紊乱的纠纷之中,也凭他的兴趣和情绪,按照他人的计划和见解来行动,正如木偶戏演员拿着他的木偶或者像下棋者拿着他的棋子一样。斯克里柏自己有足够的才能把他的这个缺点,或多或少隐藏起来。但是在他那些法国和德国的摹仿者那里,这些缺点就都被清清楚楚地暴露出来了。在剧中出现的,不是带有一定社会地位的生动的人,而是一些无生气的假面具。否则怎么能设想在法国有许多作家写一出喜剧的坏习惯呢?这种由许多人堆砌起来的剧本必然是纯表面化的和机械的。

为了反对法国喜剧的这种假艺术,人们已经作了许多复杂的尝试。人们向莎士比亚的喜剧求救,但是他们在改编中得不到成绩。那些以意大利短篇小说的精神作依据的喜剧,对我们

时代的精神来说实在生疏。像容克地主托皮亚斯和克里斯多夫·封·勃莱辛汪格和玛尔沃里奥以及《薇奥拉》中的傻子等人物，目前对我们来说，只是过于漫画式的和幻想的人物。如果这种戏剧和摹仿它们的作品得到上演的话，将是错误的和不可设想的。西班牙的"披肩和剑"戏剧也是如此。[①] 所有那些尝试，从普拉顿的《玻璃拖鞋》、《拉泼西尼特的财宝》，直到哈尔姆[②]的《皇帝和农民》，都完全失败了。西班牙的喜剧不能移植到我们这里来，是由它的民族性决定的。那种戏剧有着太重的抒情味，对慢性的北方人来说，剧情的发展过急，而且剧中的阴谋往往是建筑在西班牙贵族的风俗习惯的基础上的。后来的西班牙戏剧也同样如此，其中阴谋与性格的发展，就像堂·莫雷托[③]的剧本《以抗拒对抗拒》那样有趣地交织着。史莱福格尔[④]不得不在主题上作必要的改动，使这出无比细致的戏剧像《多娜·狄亚娜》一样，成为德国戏院中最受欢迎的戏。

在这种情况下，无论如何，现在也要使喜剧在斯克里柏阴谋剧所赢得的地位上不受迷惑地前进。我们不能派模仿的错；而只能怨这些模仿的结果太可怜。在形式上，我们缺乏丰富的细腻的创造、流畅动人的对话以及引人入胜的急速发展的情节。总之，我们的题材过于贫乏。在法国，即使是最没有名的喜剧作家也总以一个重要的风俗习惯或社会问题作为题材，虽然他们接触得并不怎样深刻；反之，在我们这里，剧中连一块农民的土地都没有出现过，而描写的只是那些维也纳奢华阶层的使人不

---

① "披肩和剑"(Capa y lapada)是一直在西班牙流行的一种情节喜剧，题材多取自贵族与骑士的生活。

② 哈尔姆(Halm, 1806—1871)，奥地利作家。

③ 堂·莫雷托(Don Moreto, 1618—1669)，西班牙戏剧家。

④ 史莱福格尔(Schreyvogel, 即 C. A. West, 1768—1832)，奥地利翻译家。

能容忍的无聊。

看到了德国喜剧节目的危机的人,谁又不因而从内心发出悲叹呢?

1801 年,在歌德发起喜剧有奖征稿比赛的时候,曾出现了十三个剧本,但是没有一个能上演。最近,维也纳和柏林举办的一次有奖征稿遭到了同样的下场。

从席勒和克尔纳尔[①]的通信中,我们看到,席勒曾经有一次要求歌德以全部精力来创作一出喜剧。但是歌德并没有这样做。为什么?歌德认为我们没有社会生活。

以后人们便从各方面来推荐历史喜剧。当然这是有不可估量的好处的,作家可以在这方面描写大型的新颖的题材。历史喜剧是一种翻译成戏剧的历史回忆录。从一件小事里可以引出巨大的效果来,从偶然性、宫廷阴谋、爱情以及虚浮和微不足道的事情里,可以引出有决定意义的历史事变。这是一种用诙谐诗文来处理历史理智和历史必然性的方式。愈是用有意识的嘲讽去突出诙谐诗文这一方面,那么这种喜剧便愈细腻。斯克里柏在这方面又是大师,是的,在某种意义上,他是这种文学体裁的创始人。他的世界名剧《一杯水》将永远是这类诙谐喜剧的范例。

我们也喜欢历史喜剧,不过它们必须是轻松的、真正具有戏剧性的。可是在这方面历史喜剧如同历史悲剧那样。历史是历史,它的诙谐的小生活在诗歌中根本没有特别的价值;按理说,题材本身应该是引人入胜的和悦人耳目的。我们能原谅不太符合历史真实的小毛病,事实上,在一切可能的历史领域内,斯克

① 克尔纳尔(Körner, 1756—1831),德国文学批评家。

里柏的剧本却总是单单描写六月王朝[1]时代的生活；我们只希望不要无意义的停留在历史细节上。题材应该与现实生活直接相关。我们知道，莱辛的《明娜·封·巴尔赫姆》，由于它的民族性的内容，是多么迅速的深入了德国人的内心。又如古茨柯夫的戏《辫子和剑》，特别是他的无可比拟的剧本《伪君子的原形》，是在这种意义上的完善的历史喜剧的典范。我们可以补充一句：他的戏是全部德国喜剧文学的典范。古茨柯夫与别人不同，他是德国的斯克里柏，希望他早日回到喜剧创作上来！

历史的或者是非历史的，本来是无所谓的。主要是喜剧应该有一个有意义的题材；虽然它有一定的局限性，但是应该尽可能争取达到一种如黑格尔所说的那种形式，那就是：舒畅的感情、在一切失败和失利时的镇静、以及表现愚蠢和主观的傲慢与大胆构成这种形式的基调，并使阿里斯托芬在他古代的领域内所取得的最完善的成绩在丰富的和深入的幽默中再现出来。难道更高形式的阿里斯托芬喜剧的复活，已经没有指望了吗？我们必须等着瞧。从我这方面来说，没有失望的理由。我认为只要有眼睛，人都会看到已经呈现出来的萌芽。德国喜剧的未来最终取决于德国在政治上是否还有前途。

看过《柏林之夜》、《十万银币》和其他类似的戏的人，谁不说这些戏基本上是极其平淡而又粗糙的拙作呢？这里所卖弄的幽默大部分是放荡的，这些笑话与人物的性格和环境毫无关系，大半都是文字戏谑，此外，这些笑话都是柏林特有的，在柏林以外，特别在南方，不但不受欢迎，而且遭到无情的讥讽和嘲笑。整个表演很不自然，人物好像戴了石膏假面具一样，这种表演当然不是自由艺术家的理想。尽管如此，谁又能否认这些戏所取得的

---

① 六月王朝指法国复辟时期的波旁王朝，也就是斯克里柏的主要创作的时代。

惊人成绩呢?谁又能忽视在这些不触目的滑稽戏里,确实有新的因素存在呢?

我除了引用我的朋友——诗人郭特夫里特·凯勒[①]——的信以外,不能更好地表达出我对这些戏的想法和希望。虽然这些戏很差,但是凯勒还是把它们看作新喜剧的主要前哨。他认为,在这些戏里,在表现主题、形势和性格方面已经有了一系列传统的舞台习惯,只是缺少一把使它们更为纯洁并且通过天才的应用把它们搬上舞台的人手。凯勒继续写道:我相信,假如我们现在有一个三、四十岁的歌德,即使有个魏兰也好,那么他就能从已有的开端中,立刻写出一些东西来。因为不但形式,而且笑话的方式和它的表达,都是新的和朴素的。最好的和最出色的是:人民和时代根据它们的需要创造了这种喜剧体裁,这种喜剧不是像阿里斯托芬的陈词滥调那样的文学历史实验的产物。正因为这样,它的意义可能会被那些学者先生们所忽视,直到它们像武装好了的年青的巴拉斯[②]那样出现在他们的面前为止。

在目前滑稽戏的创作上,有两个要点特别突出:第一是巨大的经济压力,由此便又恢复了创造政治喜剧绝对不可缺少的极端荒谬和不受限制的放肆。另一点是音乐和诗歌在诙谐小曲中的结合。就现在的意义来说,这种诙谐小曲是维也纳人民和那些不出名的滑稽戏作者创造的,除了把纯粹的诗歌和一个正当的内容填入以外,并无别的。可是这种纯粹的诗歌和这种正当的内容,不但在诙谐小曲中少见,而且在整个戏剧中也是缺乏的。只要正当的内容能从正当的历史中创造出来,那么诗歌的灵感肯定是不会停滞的。目前人们总是围着根本不能成为诗歌

① 凯勒(Keller, 1819—1890),瑞士小说家。

② 巴拉斯(Pallas)是雅典女神作为战神的称号。

题材的小市民和他们的庸俗气、卑贱的现代政治、城市的警戒状态、德国的统一和类似一些在警察允许范围内的东西兜圈子。这些还算是比较值得的。而正当的题材只有当人民自由了,有了正常的、受人尊敬的处境,有了真正的政治家和教育界的代表的时候才会有。到那时候,国内外政治上的冲突也会有了适当的形式,并能给诗歌一个真正的基础。因为在剧场内嘲笑无赖是达不到什么教育作用的。只有真正伟大的而又具有片面性的政治家、全体人民的异乎寻常的蠢事、那些只钻牛角尖的高贵的哲学家成了戏剧的讽刺对象的时候,滑稽戏才能获得高尚的本质。

像柏林那样一个声名喧赫的世界城市的市民,竟能挤在剧场内,热心欣赏和赞扬那种由轻率的演员以忧伤的情绪唱出来的含沙射影的调门,真是一件了不起的事情。值得注意的是:喜剧表演艺术目前已经有了很大的发展,作为一种古典喜剧,它几乎已经成熟了。相反,在悲剧方面,表演艺术还远远落在我们现有伟大作品的后面。这些滑稽演员在诙谐小曲的演唱方面特别出色。他们做出了惊人的异常放肆的表情和动作,在多数场合下,是两个滑稽演员一起表演,腿的摆动更加强了讽刺性,乐队在演员唱副歌的期间和唱完副歌以后,用特殊的鼓声、尖锐的笛声或者在低音提琴上奏出一种可笑的声音来增加气氛。接着便是哄堂大笑!我深深体会到,在这些时刻,我们可怜的人民和自暴自弃的小市民都得到了消愁解闷的机会;而且这些轻松的气氛留给他们的印象比某些议会演说还深。表情和音乐都给人们增添了全新的和独立生命的萌芽。这样,作者与其他舞台艺术的内在联系都得到了充分的表达。在愉快的说说笑笑给作家带来了新的思想和有力的调子的时候,他必须注意避免应用不形象的和不能演唱的幻想。此外,这种喜剧的本质决定,许多地方

都必须按照一瞬间发生的事件和公众舆论和舞台全体人员协调起来;从这里才产生某些新的和生动的东西。文学上的懒汉认为,当前的事件是没有永恒的诗歌价值的,这是胡说。阿里斯托芬大师就能纠正他们的说法。简单说来,看到这里的人民和艺术都在明显地、不自觉地为一个新的内容和一种逐渐成熟的理想的解放而斗争着,是很令人感动的。

从以上的看法中应该得到的教训是:关心现实的理想,喜剧的理想自然就会有了。但是在我们有了真正的喜剧以前,必然还要经历许多悲惨的年月。

德国文学中一个新世界观的诞生[①]

狄尔泰　著

黄忠晶　金德万　译

1769年9月，施莱尔马赫回到柏林这座当时成为他精神发源地的城市。在此之前，处于南德的氛围之中，他对我们文学的力量还感受得很少，他思想的发展似乎主要受神学启蒙运动，康德和其他哲学思想家的影响。基督教神学启蒙运动那一套简单的信条使他难以自拔。他是作为一个指导教师、一个乡村传教士、一个直率的诤友而立身处世的，他执著地追求着自己情感生活的和谐发展，仅仅在这一点上表现得特别突出。而现在，一个全新的世界展现在他面前。当然，一个人不论生活在哪里，都必然会受到思想界各种重大事件的影响。有时外部环境的变更，会有助于使一个人幸运地突然获得精神奋斗的结果。这个28岁的年轻人正是带着这样一些因素来到了柏林，在那里，他突然发现自己面对着这一时代诗和科学的伟大运动；他看到了在这个城市里展示和积聚的所有这个运动的特点。

在此我们开始讲述这样一个转折关头：一个颇具含义的观

---

① 译自 *Dilthey: Selected Writings*, Ed. tr. and introduced by H. O. Rickmann, Cambridge, The University Press, 1976。

点突然萌发了。

尽管对个人来说其他影响也存在,陶铸施莱尔马赫这一代人的是两种精神力量:康德哲学和我们的伟大诗人。包括哲学家在内的科学家们应该把他们世界观的批判性基础归于康德的不朽著作,而他们对生活的理想,那些在实际上决定他们观点的关键性内容却应该归于我们的诗人们。哲学家们以种种概念体系探索这些伟大而又幸运的人们已经领悟了的东西。在导言中我已指出在我们理智历史中的这个真实关系。这个诗与研究之间的特殊关系我是从德国文化条件这一方面来进行解释的。我们的那些诗人们自己就不时中辍他们的诗歌创作而代之以科学著作,这反过来又给他们的诗歌创作提供了基础;这就有着一种哲学的作用,正是在其影响下产生了科学著作和哲学的世界观。现在,我要转而谈谈文学和科学著作本身的发展。那一代人的两大精神支柱之一的康德哲学。在施莱尔马赫生活的第一阶段支配着他的整个思想和写作,而且一直到最后都对他有着影响;因此我在本书的第一部分就讲述了这个决定性的影响。费希特从康德的分析中演绎出一种新的观念,这曾一时阻碍了康德对施莱尔马赫的直接影响。这位只比施莱尔马赫大6岁,比黑格尔和谢林稍长的费希特是青年一代哲学家中首屈一指的人物,同时还对这些年轻人有着巨大的影响。现在,我们要谈到第二大精神支柱:生活理想和我们的伟大诗人的观念。施莱尔马赫和他那时代最优秀的人物在这里找到那超越莱布尼茨启蒙运动批判哲学的一个补充物。

这里应该首先谈一谈莱辛,正如我已经指出过的那样,这个时代的种种特性表明了莱辛之所以成为我们文学的真正奠基人的原因。我解释了在那么多强大的能量中,他是如何肩负起我们文学发展的重担的。他的同代人,特别是歌德的情况说明了

这一点。由于他率先将伟大的道义和理智与我们的文学融汇在一起，他就成为阐释时代意义的第一人。在他之前，我们的文学只有为这个发展而作出的零星准备工作：我们语言的成熟、韵律的形成，用于理解本质的想象力以及官能感受也更为敏锐了。那些与莱辛同时代的人中，没有谁能够像他那样使其著作至今仍然对我们有着活生生的现代意义。

甚至连维兰德[①]也不能超出英国和法国的生活理想而达到这一步。在相当长的时间里他都是颇有影响的，这是因为他那丰富的诗人才具。他文思敏捷、创作甚多而且充满理想。但在他为数众多的作品中却找不到一个他那时代所需要的根本性回答。另一方面，以那样激奋的力量来表达情感体验的克洛卜施托克[②]也只是局限在中产阶级之中。更不用说他的狭隘、沉郁和宗教意识了。与维兰德一样，他也没能前进，只是表现形式有所不同。他给我们留下一种总是年轻、积极进取的形象，口若悬河，头脑却并未受到科学思想的解放，他在他的崇拜者的狭小圈子中衰朽老迈，如同一个他的青春理想的笨拙的模仿者那样了却一生。而莱辛则达到了，以其了不起的轩昂气概，使围绕着他的所有那些朝气蓬勃的个人抱负成熟为一种自觉的人生理想和自由的世界观。

莱辛在初登文坛之时就充分表现了他那自觉的坚定意志力：他清晰、安详地观察着这个世界，怀着一种不可抑制的激情要投身于世界的种种活动中去。此后，他将一切都变成行动、奋斗、生气勃勃的活动。那是以一种逐步展示出向知识迈进的能

---

① 维兰德(1733—1813)，德国作家，德国启蒙运动后期的重要代表，他的文学活动的主要时期正值“狂飙突进”运动。——译注

② 克洛卜施托克(1724—1803)，德国诗人，德国启蒙运动的重要代表之一，“狂飙突进”运动的先驱，以颂歌享盛名。——译注

力斗争的方式表现出来的。他难以自制地感受到舞台对他的吸引力,那是生活行动的理想之境。除了克莱斯特①外,莱辛这个仅有的南德天才,以这样一种个性,给我们的文学提供了一个侥幸而实质上无与伦比的财富。他所经历的环境使他有着一种脆弱的独立性。如果说,除了关注学术的进展还热心自己对民族的影响,这是作为不同于学者的作家的特性的话,那么莱辛就是一个天生的作家,正像他是一个天生的戏剧家一样。他敢于将自己的一生置于这个职业的基础上。像韦塞、安格尔、莫里兹和杜塞②这些他的同代人,也想这样做,但很快就退避到安全的区域中去了。作为新闻工作者的莱辛则从德国文化的传统中心,即那些代表着旧的精神的大学和宫廷转向了在柏林形成的公众看法和成长着的德国剧院,由于这些都是新生伊始,能够提供给他的实在微薄稀少。在那个年月里,作为处于德意志诸种社会因素均不发达的社会状况中的一个作家,动荡不宁就已经说明他的卓越存亡,表现他是没有幸福可言的。它也同时解释了一个伟大的人物——他的地位可与弗里德里希大帝在位时的状况相比——何以从他的书桌边成长为一个作家。正是他对生活的理想塑造了他这么一个人。

诗歌像科学一样表达了“普遍性”,尽管它不是用抽象的形式而是通过具体的人来体现的。人们可以通过诗歌来生动地表现,凭着伟大的感情力量可以洞察自己的本性、命运和高度的道德理想。那个时代的生活理想正是诗歌所要表现的。诗歌的巨

---

① 克莱斯特(1777—1811),德国小说家、戏剧家。著名作品《破瓮记》是德国三大喜剧作品之一。——译注

② 韦塞(1726—1804),德国诗人、戏剧家、莱辛的朋友。安格尔(1741—1802),德国作家、戏剧家、哲学家。莫里兹(1757—1793),德国作家,歌德的朋友。杜塞(Dusch),未详。——译注

大道德力量有赖于真实，同样有赖于和谐和净化的能量，它是如此来完成自己的最高使命的。只有在我们以一种创造性的道德精神给生活的理想赋形而不是仅仅从一种存在的现实去抽绎它的时候，诗歌在这一方面的才能方可得到充分的表现。这就是席勒后来在实践理性即道德能力中寻求创造力的原因。在莱辛的道德力量即他的伟大个性中，我们找到了他创造的生活和谐理想的基础。

这就是他的判断活动业已形成的背景。他的个性和特质，激发他产生了一个新的理想：诗歌的本质在于表达一个伟大的心灵。他的那些显然有别于描述性的、音调铿锵的，甚至哲理性的诗歌，一扫冷酷和喧闹，一扫建立在道貌岸然基础上的理想成分，与那些致使感情生活沦入平庸，诗歌趋于湮灭的疑虑重重、因循的神学伦理思想相抗衡。与绘画艺术相比较，诗歌的本质就是活动；这个活动总是代表着内心的完善、真正富于诗意，只有在伟大的激情活动中才显示出完美的人类和真实的特质；它是在悲喜交集中，在激情的强力以及自然活动所产生的内心移情作用中得到确认的。

这样，他的伟大的心灵揭示出，诗歌具有一种较之他那同时代的任何一个诗人和评论家所能设想的更为强烈的影响力，他成了我们诗歌的革新者。的确，他那深广的观念远远地将他可能创造的抛到后面。而且因为，也只是因为，他的任何作品都没有一部能够达到他的观念，他拒绝接受诗歌天才的桂冠。

凡是读过《明娜·封·巴尔赫姆》[1]的人都会无限欣慰地领略到一个新时代的气息。哪里有像这样一些自豪的、善于自制、

---

① 《明娜·封·巴尔赫姆》，又名《军人之福》，莱辛的喜剧，发表于 1767 年。——译注

诚挚而又活生生的人物呢?无论这些人物的爱者还是憎者都是能够在情感上受到控制的,他们的语言也是简洁的。即便那些很难表达的也能够使人得到感受。而这些也只有经过学者们的深入讨论和广泛的反映之后,由莱辛自己来充分地表达。《智者纳旦》[①]写出来了。读者不仅感受到那虽已围绕着自己,但先前却并未觉察到的新时代的气息,他还会通过学习去理解它,以便真正成为这一时代的人。在《智者纳旦》中,启蒙运动的理想变化为完善的美。莱辛围绕着剧中人创造了一个诗的世界。其中,他所熟知的种种力量遭到惨痛的禁锢,非理性的斗争在建立于高度道德理想的基础上的理解和手足之情的欢娱中得到调合。

这个世界仍像以前那样,是启蒙运动对于未来的梦想,给那个已经开始绝望和崩溃的伟大战士带来慰藉。没有严肃地探索过人类本性的人是读不懂这部诗剧(或《伊菲格尼》[②])的。在这部诗剧中,莱辛对生活的理想简洁而又充分地表达了出来,而且并没有探玄究理。因为在他心中,一个纯洁的伟大灵魂是那样真实地显现出来,我们毋须亲历就能够由此而达到对人类本质的更高理解。

在诗人的直观中,这个生活理想最集中地体现了自己的力量:而诗人自己通过道德反省,通过一种世界观的产生,领悟其前提与内涵,从而获得自知之明。在这里有一点很明显:这位德意志民族新精神的奠基者必然会选取走向科学的道路。我们的诗歌是在这样的时代产生和发展的:当生活的理论观点、道德系统,神学与哲学启蒙运动的种种传世之作渗透到我们民族的每

---

① 《智者纳旦》,莱辛的著名诗体剧,发表于1779年。——译注

② 《伊菲格尼》,歌德的诗剧。——译注

一个机体中的时候，我们的诗歌在这个时代必定会得到勃兴。以经过科学论证的世界观所武装的诗人必然会对其生活理想的前提与内涵有着充分的自觉理解，倘若他不至于像克洛卜施托克那样在说明无聊的狭小圈子中枯萎下去的话。莱辛就是这样的。这得承担风险，但任何时代的诗人都允许充满构思力地去表现那些思想家所憎和所烦揭示的、充满吸引力的种种形象。

我在第一部分已经说明：莱辛发现了我们民族性的文化，而施莱尔马赫的青年时代却还完全处在神学的影响之下。为了彻底地改革中产阶级的自信心理和学究观念，从而革新这个民族的文化，莱辛就不得不与神学进行辩争。他不因为这方面的研究工作无穷无尽和这种争论极富风险而退缩。然而，即使在莱辛将其生活理想概念化并且描摹出相应的世界观的时候，受制于神学的事实仍然使他有着历史的局限性。尽管这生活的理想和世界观都有着希望的萌芽。

他对于道德观念的分析今天在我们看来是很不完全的。仅就这一点就可以解释，康德的生活理想虽然缺乏丰富和成熟的人类个性特征，由此而更具片面性，但他却仍旧有着如此强大的影响力。康德是概念分析的大师。在他设想自己对一个成熟的人进行充分的分析时，在道德看法上就讲得不够条理分明。人的精粹之处在于行动和意志；动机决定行动的价值；不顾任何后果，不计任何报酬，不怕任何处罚，完美的行动或完善的意志才会是为善而善的动机。当人们确信未来是越来越好，当人们不需要从未来中去借用行动的动机，两人越是坚信这个未来，他的理性就会显得更为美好的时候，当人们去做好事只是因为善而不是考虑它同相应的报答联系在一起的时候，一个新的永恒的福音时代就会来到了。同样，我们为真理而奋斗的真正动机不在于一个遥远的目标，而在于人的心灵强有力地、自由地趋向真理。这是同神学运动彻底决裂的思想；这一德国的新的生活观

的核心在莱辛身上已经显露出来,如今却已是清晰可见了:再不是在规划和期待中逐日打发自己的时光,再不是使现在和情感去服务于一个不确定的未来,而是认清每一天都有其独特的内在价值,认清每一个活动的内在价值并不在于它成功,并以此使自己充实起来。我们为什么不能就像在未来的时日里那样平静地参加到未来的生活中去呢?

正是在这里,莱辛进入到他的两个伟大的同时代人——腓特烈大帝和康德的行列之中。这三个人在王室分离时期,都属于德国北部,特别是属于普鲁士,他们在互不相识的情况下,走到了一条平行的道路上,一个是普鲁士王国的缔造者,一个是当代哲学的创始人,一个是我们文学的奠基人。这样他们彼此完全独立地在这个伟大的思想上相遇了。这个思想就是对觉悟的真正解释,就是意识到责任而不计较后果。腓特烈说过:“我们这样一些摈弃酬报,不相信永恒痛苦的人是不会被自身的利益所摧毁的。只有人类的财富,也就是价值——对责任的意识——激励我们。”他说,人应该死得壮美高尚,身后以自己的举止留下美好的结果就像落日留下它的余晖一样。但这三人中只有莱辛从这个观念中提出了一个充实而又和谐的生活理想。弗里德里希认为人是处于上帝支配的神秘秩序之中,以这种严峻的精神眼光来看,人的出现就处在一个位置上,如此他的严格的责任心致使他成为上帝附庸的一个种类。以康德的抽象思想来看,人是受制于对道德规律形式的尊崇,毋须顾及他们行动的后果。当莱辛说到人为善而善,这个善又由于日常固有的价值所充实的时候,他就会感觉到我们生存的价值内容是完全不同的。他的这个感受是用费洛塔斯①的美丽言辞来表达的:吾之为人矣,且哭且笑。其他有关真正英雄主义的言论也表明他强调的

① 费洛塔斯(Philotas),亚历山大帝麾下的将领,征东战斗中被杀。——译注

重点在于一个向善的意志，这个意志被情感力量所充实而持久不变，被我们对所负使命的逐渐了解而净化，但莱辛却并未对此加以分析。

只有那个能够阐明并且论证生活理想的世界观才能适应这个时代生命力冲动的需要。莱辛与康德相似，都受到莱布尼茨世界观的熏陶。但是，一旦康德将时间的流逝视作一种直觉的主观形式，他从莱布尼茨那里接受过来的个人心灵有着无限发展的伟大思想就变成了一个谜。一旦康德像莱布尼茨那样将自由引进本质与情理的领域中，莱布尼茨的世界秩序就呈现出一种不同的外观。而莱辛在另一方面通过对人类本性和道德世界的一种自由而又活跃的研究，发展了莱布尼茨本人的思想。这位思想家和诗人在这里找到了自己，并留下了他的疑问。他苦恼于人的那种因历史原因所决定的并非实质性本质的种种差异，迄今那个非历史性的时代这是无法解决的问题。另一个问题是，大多数人并非由于自己的过失而处于一种低水平的发展程度上（对他来说这是一个真正有意义的问题，因为他的决定论使他确信，在所有的事件中甚至在道德领域中，都存在着一个严密的因果关系）。最终，事实上还有这么一个问题：犹太人认为旧的宗教在道德和理智上还有不完善的地方，这就提出了一个在人类和自然宗教之间的关系问题，只有在此时才需要天主教具有一种完整性意义。莱辛正是在解决这个问题上发展了莱布尼茨的基本思想。

一幅包罗一切神性意识的宏伟图画在他的脑海中浮现；这个包罗一切的神性基础是大自然各种现象渊薮；这个包罗一切的神性产生了一种认识这些现象的步骤，以一种包容各种意识的组合，构筑了感觉存在的各种类型和阶段；这些都是稳妥的、力争上游的发展；我们自己的生活明显地受到生与死的支配，仅

仅只是个人灵魂无边无涯道路上的一个点而已，而这个灵魂又能在这个特别的生活中得到揭示。在新的、很少受到抑制的、富于刺激的条件之下，它将继续展示更高的生活形式。这样，上帝造成的那样一种内心不安的可怕混乱就会在思想上得到感化，因为它不过是理智与道德稳步发展中的一个必要阶段。这个想法解决了宗教史上所有能够提起引人困惑的事实，那是因为可以将这种理智与道德上的稳步发展适应于所有的历史。相信社会、国家、宗教和历史发展中的一切事情都是由于每个个人道德和理智的发展所造成的，就症结全消了。

这样，莱布尼茨的基本原则对德国历史第一次作出了一个综合的哲学理解；它的核心是稳定的理智与道德发展，这个发展是行进在既往的有规律的时代序列之中的。这个理解力是莱辛整个思想体系的顶峰。而这个体系只有在更为全面的条件下才会得到转换。

一个新的浪潮推波助澜，那些不受康德思想禁锢的人们——赫尔德和歌德命定来完成这种转换。18 世纪 60 和 70 年代，一种生活观巨大的变更十分引人注目。英国和法国爆发了历史科学的改革。英国人研究荷马，希伯莱诗歌，民歌和莎士比亚；法国人的科学，特别是布丰①的关于包括物质和精神现象的自然统一体的综合观点，还有卢梭新生活理想都对德国产生了影响；一些值得重视的发展，特别是哈曼②的文化史，尽管至今仍未得到充分的解释，但还是可以视作为探讨内心条件和人类发展原因的观点目标的发展上一个有意义的里程。

莱辛在他那个时代的精神中设想出我们的观念，他用我们

① 布丰(1707—1788)，法国博物学家、作家，“风格即属个人”为其名言。——译注

② 哈曼(1730—1788)，普鲁士基督教思想家、信仰主义者，康德的友人。——译注

普遍发展中特别突出的情况加以阐明。现在这个观念的形成被追溯到人类心灵的最基本的活动上。人，运用他的眼睛，控制他的身体和意识力量，而情感的自由现在可以说是作为更高发展的生活理想的真正实体。由这种精神所激励的教育改革受到全民族共同的关注。拉法特[1]的观相术是那个时代的典型产物，试图在显现之下来给灵魂的结构赋形。民族和个体在它们自然状态的范围内得到关注；历史现象的非常状况和多方面情形开始得到人们的欣赏；人类的每一种理想的历史特性显露出来了。

那么，最高精神成就的真正基础应在最基本的活动类型和力度中去寻找，勿须顾及形成观念和决定意志的力量。这个基础我们可以称之为"天才"。但是天才的本质，照拉法特和歌德的描述，是感觉和视觉的特定方式——"灵感"、"幻象"和"寄托"。天才的形成先于所有的抽象概念，像没有受到理智性文化影响的谣谚、民歌、奥琴歌谣[2]和莎士比亚一样，这个天才在其原始表现中即已受到充分的理解。甚至在今天，当它显现于我们之间，它也只是获得最纯洁的发展而又受那些理性的、美学的规律和抽象道德法则的影响，因为这仅仅只是从它的原始力量和神秘现象具体化中派生出来的一般化体现而已。正是在这里，道德天才和抽象道德观念之间的关系问题，表现出了特别的意义。这是雅可比[3]在其研究工作的初期所特别感兴趣的问题。

新的一代在理想中看到天才并非仅仅产生于诗学力量的特别内在基础（康德就是这样限定天才的）之上而且也是所有创作

---

① 拉法特(1741—1801)，瑞士诗人、神秘主义者、哲学家、观相术的发明者。——译注

② 奥琴歌谣，传说中 3 世纪左右爱尔兰及苏格兰的英雄诗歌。——译注

③ 雅可比(1743—1819)，德国哲学家、作家。——译注

力量的普遍基础之上。这个感受到和体验到的受到激发的能量应该以其革命性来证实其自身的价值。所有这些心灵的力量应该合作起来再生产出客体的最深处的存在。人只有在一定的深度上领会一切事物才能得到新生，而这种领会仅仅只有通过想象和积极的移情作用才能获得；自然自身也只有对富于共鸣的灵魂才会展示其奥秘。赫尔德那无限丰富的活动就是建立在这个之上的，而温克尔曼也是如此。温克尔曼第一个使用激励的直觉作用而获得伟大的学术成果，并依此建立了它的方法。我们不必像雅史蒂[1]那样，在他撰写的关于温克尔曼的重要传记中，利用他的学术日记为基础来详细地评述传主，说明他是如何为法、英两国人研究出新的历史方法，特别是在一个长时间里希冀撰写一部政治史的重要著作，来说明他是如何转变这个历史艺术方法的特别重点——联系气候和心灵现象的原则和用以解释历史现象的原始情况，起伏与衰落的永恒原因的原则。这就解决了人的一个特殊的现象：人在经历了生活以后会接触到一个困难的议题，勿须任何训练就能以扎实的步伐走向对这一重大任务的解决。温克尔曼的伟大工作后来被赫尔德在《历史哲学思想》一书中得到发挥。其次后者在我们历史科学中的激励直观的综合作用成就，随后我们还要论述。在这两个著作和稍后的浪漫主义运动的巨大学术成就之间有一个联系的环节：它的方法仍然是激励直观的。对于它来说，我们应归功于人类研究范围内划时代意义的著作，描述性的物质科学的一些杰出的发现，从歌德的色彩理论开始，贯穿整个自然哲学，只要它涉及到物质科学的其他部分，就会在一般科学哲学和形而上学中发

---

① 雅史蒂(1832—1912)，德国艺术史家。——译注

现错误。里特尔[①]在电学方面的工作，我们这个时代在化学、物理学和生理学上已取得的成就，应归之于我们这个伟大运动的反对者们。但另一方面，我们又应该把这个事实归之于这个伟大的运动：时至今日，我们关于人的研究的学术成就在整个欧洲是占第一位的。

在这个过程中，我们对于诗的看法也改变了。维特、葛兹、《强盗》[②]、浮士德和"狂飙突进"运动的诗歌创作出来了。我很怀疑那种从诗学或者甚至从诗歌的精华中抽象出作为诗人世界观的一般真理的尝试。诗的创造同感觉到知觉的组织，同我们对人们洞察力的起源有很松散的联系。这是一个形成某种奇特事物图像的问题。理性过程在此包含有两个特征，如果我们观察得更细微一些的话，我们所理解的应该是相互关系的。它们主要是由特殊到特殊的，推断所组成并且发生在无意识的种种深层之中。这个看来好像是渗入到真正的诗的活动和特性之中的一般概念，并不需要现存于一个预先的理性洞察力的形式之中。这样，读者从诗中人物和命运的紧密结合中抽象出的只是他自己，主观地形成的，从读诗的快感中获得的想法，尽管这并非诗自身固有的。这就解释了诗歌作品的无限多样性，它允许完全不同的对概念的阐发来表达其内容而无所迄止。我们面对着诗人的种种创造犹如面对着世界本身，这同样地蔑视了任何通过种种概念而得到的最后诠释。出于这种原因，对于一部诗歌作品的概念性诠释仅仅只能在严格真实的情况下才能接受，只有在诗人作为自己的诠释者无论是理性解说还是学术性探讨

---

① 里特尔(1776—1810)，德国物理学家。——译注

② 维特，系歌德《少年维特之烦恼》中的主人公。葛兹，系歌德悲剧《铁手骑士葛兹·冯·伯利欣根》中的主人公。《强盗》，席勒创作的剧本，1781年出版，翌年公演。——译注

时才能接受。这样,莱辛的学术性著作给纳旦和他早期著作中的生活理想和世界观带来了光明。这些作品中留下了柔嫩的、道德自立的自觉意识的痕迹;这些英雄不像莎士比亚笔下的主角被自然激情所鼓舞,也不像席勒的主角,被历史思想所激励:莱辛英雄的核心是一个敏感的道德上的自信心,一个从属于原则的集中意志,一个无限信仰正义和能力的敏锐感觉。甚至于像明娜[①]这个莱辛最具有病理学特征的人物,也充满着伦理激情和道德厌恶,而不是那种报复的自然欲望。这就是莱辛诗的世界不能与悲剧的概念和任务相一致的原因。在歌德、席勒、伦茨、克林格尔[②]和雅可比等青年一代的著作中,我们可以察觉出一种完全不同的人生观。我们也注意到这个变化同我已谈过的新科学运动有着关系。在这些青年一代的著作中,天才有时是在同现存的学术成就竞争的差异中显示出来。我们注意到像赫尔德奇妙的1769年旅行记那样的信函和笔记,它说明了那个时代最富有活力的头脑仍然有不少观点值得考虑。如果我们把这个个体的特征与我们的文学史放在一起,就可以得出现象丰富而又生动的图画。但是,要想使用从这些年的诗歌作品中抽象概念的作法来表达这个新的、激动人心的生活观点却是不可能的。只是从席勒和歌德开始科学地解释这些观点——席勒通过对历史和道德的研究,歌德通过对本质的研究——我们才能够在他们的诗中认识到易懂的、一般性的见解。与之相反,葛兹、维特、浮士德或者《强盗》中的新内容像一种一般思想的总体一样似乎难以言传。现在,必须通过共鸣的感觉才能再次得到体验;当代的估价在为了今天最强烈的感情为什么仅仅只是当年

① 明娜,莱辛作品中的典型人物。——译注

② 伦茨(1751—1792),德国抒情诗人。克林格尔(1752—1831),德国戏剧家、小说家,歌德之友,"狂飙突进"运动的代表人物。——译注

从这些诗歌中获取的冲击力的一种微弱的回响。我之所以不愿意描述施莱尔马赫那一代人的诗歌的内容和作用,而只是讨论歌德和赫尔德的一些领先思想,其原因即在于此;这些连同科学的著作、哲学和历史思想家的著作,决定了后一代人的世界观。

在 80 年代,歌德和席勒开始科学地分析那些最伟大的思想在他们那个时代的瞬间得以成就的原因。席勒的伟大精神包含在对两种特别现象的关注中:产生宗教改革的权衡与争论,康德的哲学改革。从这些材料中他构筑了自己的观念和思想体系。他那可贵的淳朴,他那强有力的坦荡本性的表介注定与这个民族的普遍需要协调一致。我们这里要说的年轻一些的一代人却仅仅只是受到他哲学著作的影响。他们被歌德完全迷住了,歌德的诗,歌德的研究,这一切似乎揭示了一种新的生活方式,给他们带来一张新的理想。这样,歌德被看作是生命能给予人的一切之精华而受到景仰。有无数生动的证据可以说明曾经一度他自身就完全充实了他那一代人的生活理想。拉赫尔说:“歌德就是与生活同在的人。”伊菲格尼、塔索和威廉·迈斯特[1]是这一时期实现他生活意义的生动的写照。

他对人在自然界中的地位与命运的一些见解,是他于 18 世纪 90 年代在一些纯粹的诗歌著作中提出来的,应该给予重视。人是自然中决定性的环节;他的命运就是去理解它的意图并使之实现。歌德那些年的积极的、气概不凡的生活反映在洛塞利娅和教父[2]的话中:“人生在一个有限的境况中;他可以理解简单、浅近而有限的目标,他习惯于使用现成的工具。”“决断和坚韧,在我看来,是值得人赞美的。”“世界的整个本质在我们面前

---

① 塔索,系歌德 1790 年发表的诗剧《托夸多·塔索》中的主人公。威廉·迈斯特系歌德 1796 年发表的诗剧《威廉·迈斯特的学习时代》中的主人公。——译注

② 洛塞利娅和教父均为《威廉·迈斯特的学习时代》一剧中的人物。——译注

就好像是建筑师面前的一个伟大目标。如果我们能运用这个最伟大的系统、主题和组合从一些偶然的本质材料中去建造一个基本的东西,那我们就称得上是一个建筑师。我们之外的一切事物,事实上可以说是我们之中的一切事物仅仅只是一些物质:在我们的内心深处却存在着一种可以创造那些应该如此的创造性力量,这种创造性力量不允许我们在与我们俱在或在我们之外,同一种方式或另一种方式获取它之前得以停辍与暂歇。”(《威廉·迈斯特的学习时代》)

这个人,凭性情而行动,发现自己面对着人们和命运。面对人们,歌德说:“我们需要对反映人类本质的价值与统一的个性有一种极度的容忍。”面对命运,则是放弃。“一切都召唤我们去放弃。”“我们是用一种激情来代替另一种激情。”“只有为数很少抱有不能容忍的感情而又不愿意放弃局部的人最终使自己被抛弃了。他们确信永恒必然的法定现实,企图去形成一种既不能消除也不可能由短时的考虑所能否定而只会得到加强的概念。”人的心灵由于这个放弃而得到自我探讨激情的净化,由对世界的沉思和知识而得到满足,再也不会因空虚而徒增烦恼,从而提高到理智的壮美。一个人不可能在没有亲眼读到《伊菲格尼》,没有听到斯宾诺莎的最后大作的恢宏之论,没有领略这个时代歌德的妙言丽句时,考虑到这个;他孤傲地、自由自在地以其最高的利己欲望,用一种同情观点的柔和光芒,将整个的自然吸收到他的灵魂中去。

歌德的诗,只有在参考了他努力探讨的新的世界观,人和命运的明晰思想著作以后,才能被这个时代的科学思想所充分理解。

我要从对他著作的主要方面的一个权威性的论据开始阐述。席勒可以说是评论歌德的最佳人选。他对这个人的揭示是

无与伦比的。他们在一起度过几星期的时光以后，席勒用下面的方式概括了他对歌德精神的看法(1794 年 8 月 23 日信)："你寻求本质的必然性，但却是在一条那样艰难的道路上寻求。你考察了所有的本质以求获得某种特殊；在显示着的大自然中你寻求着解释这个特殊的手段。从最简单的体系你逐步地行进到一个更为复杂的体系，目的是想从整个自然界的种种物质中探因求源地构筑起那最复杂的人。这样，依靠着模仿自然的创造，它以往也正是如此，你试图揭示它涵蕴的技巧。这真是伟大而又真实的英雄思想。"

歌德研究的着眼点是放在自然上的。他想去解答他那一代人为之迷惘而渴求解答的难题。科学正是这样俘获了他，使之与莱辛的观点全然区分开来。在科学的导引下，他世界观的发展也与法国启蒙运动的那些人全然不同。在魏玛公国初期，他一直渴望生活在永恒的人性秩序之中，与阳光和空气，与植物和水生活在一起，好像他们是朋友一样。夜间他头上是闪烁的群星，他看到并且感觉到那个年代的稳步发展。这种关系持续地在新的形式中得以重新表达；这使他就像看到一个友人的心一样体察到了人性。他在魏玛行政职守上所处的优越地位促进了他的这种意向，他对外观上呈现出来的那种丰富多变的人性探索，使他走向严肃的科学。在这里他找到了一个有助于国计民生的坚实活动的基础。他那彻底的、坚定的、积极向上的精神在这里找到了一个出发点。这样他就在伊尔姆和萨勒的山谷，在这些山和邻近的矿区，特别是伊尔梅瑙的矿区中开始了他的矿物学研究。布封的地质学测量已引起这个世纪中期欧洲公众的兴趣。在魏玛初期的花岗石碑文上记载表明了，甚至在当时，歌德就开始设想人是那个巨大的、丰富的自然模式中的一部分。我们在前面已经看到，席勒正是用这种说法来评论歌德，"对于

人类心灵,从那个最年轻的、最丰富的、高尚、多变而又敏感的创造部分的沉思和描述过渡到对自然界最古老、最坚硬、最深层、最不活动的部分进行观察时,我不否认我的精神活动是一个矛盾。应该承认的是所有的自然事物确切地说都是相互关联着的。"从矿物学这个"达到地球最深层的原理"、这个"我们生存的第一位的、最最坚实的开端",他转而研究植物学史,那生活在地球表面的生物体的解剖学。通过这种有条不紊的、全面而又详尽的研究,他找到了对他青年时代的浮士德问题的回答。

他与雅可比往来的有关心灵及其各种表现的信件,全面清晰地勾勒出他一生工作的轮廓——将自然的种种现象作为一个联结的整体来把握,雅可比采取相反的出发点来看待世界,成为他的主要的、富有希望的计划的共同执行者。这里,他能够不仅利用布封的处理方法(不幸的是他对亚里士多德所知甚少),还能借鉴斯宾诺莎的有关经验。"在你说人们只应该信仰上帝的时候,我得告诉你,我认为直觉有着极高的价值;在斯宾诺莎提到'科学直觉'并且说这一种类的感知正是从与上帝圣灵特定显现的规范本质相适应的思想发展到与事物本质相适应的知识①的时候,这些词句给予我力量,将我的一生献给对事物的观察与思考,这些事物是我能够接触到的,并且我希望形成一种与其基本格式相适应的思想……""我站在群山的峰峦与峡谷之中,追寻着花草树木与岩石的神性。""请原谅我缄默沉沉,此时此刻,我只是处于或通过别的客体才体验到神性的存在,这应归诸于……"

这就是歌德新颖的泛神论创造观念产生时的思想状况:好

---

① 见斯氏《伦理学》第二部分,40页。——原注

多年来他的整个思索能量集中在自然的联结整体上，人正是这个联结上的一环。是他（当然这种思想还可以追溯到很久以前）而不是莱辛与黑格尔提出了这个激励人心的看法，据此就将这种泛神论与斯宾诺莎的、中世纪以前的、文艺复兴时期的泛神论（即：认为创造观点包括思想世界与实体世界相互之间的关系。它们与神性统一体之间的关系的泛神论，这种泛神论停留在对一种世界灵魂的类推上）区分开来。论文“自然”可以概括歌德的泛神论。“自然……我们生活于其中却与之形同路人。它滔滔不绝地与我们交谈却并不揭示它的隐秘……它似乎已经立足于一切事物的个体存在却毫不关心个人……它与孩子们和母亲同在，然而她又在哪里？……它不停地思考，不停地反省；不是作为人而是作为自然，它爱着她自己并且永远有着数不清的眼睛和耳朵关注着它自己。它自得其乐，炫耀人前。它允许新的创造物成长起来欣赏它，贪得无厌地接受媚眼秋波……生命是其最美妙的发明而死亡是增进生命的谋略。”

莱辛与黑格尔世界观的真实核心是这样一种观念或综合理性，认为，自然给予活的创造物一种上升召唤，从而在感觉与梦幻中欣赏它自己。探讨哲学精神转折点是康德提出的；那种完全不同于哲理辩争的护身甲的世界观却置于了歌德身上，他终生不辍、孜孜以求地探寻，为了在自然现象进而到最高的精神现象的稳定演化中，在其中显现出泛神论的形式上把握自然的统一体。这是有别于先前的一切看法的，因为它是作为一种程序，一种历史的整个世界体系，在这个体系中自然开始意识到了它自己。这启迪了莱布尼茨世界观之前的一系列思想（只不过是在不同的前提基础上），莱辛对人类的教诲，最终是黑格尔的历史哲学无不受其影响。

萨洛蒙·迈蒙[1]在1790年,从批判探讨的立场出发,重新提出了一种世界灵魂的假设,虽然他的探讨并没有什么新颖的东西,但却超越了旧的假设并且接近于一种从无意识到意识的发展。按照他的说法,世界灵魂是栖居着的物质的一种活动力量,依物质的明显变化它有着不同的作用。它是一切事物特殊组合的基础,它自身就是每一个组接起来的实体的组织,它是一切动物的生命,人类的理性。迈蒙的这个思想可以开拓我们的见识,导引我们去理解那个自然的统一体。尊崇迈蒙的歌德可能在这里发现了他自己方向的一个恰到好处的证据。

这样,歌德所持的现代泛神论的创造设想从他那要将自然作为一种内在联结的整体来把握的巨大推动力的激励下勃发了。这个观点引导他得出了不少有意义的发现。

在我们估价这些成就之前,应该回顾一下歌德进一步研究的方向。我们正在说明的那个理智运动的进展中一个更为深入的见解是有赖于它的。歌德自己就感受到这个需要,尽管这是在随后的日子里。在此需要说明一下。关于自然的那篇论文作品完成半个世纪以后又再次回到他手中的时候,正值1828年。当时,论文有关自然的观点似乎对于他来说是一种含义丰富而又充实的预言。他将这种充实性描述为现象的链锁装置进展为一种自然技术。在他看来这就是存在物是如何进行思索的而不是人不得不受到启示的。他借助于康德的《判断力批判》解释了决定这种自然技术的力量。这正是活跃在诗人中的充满激情的直观,他的同代人正开始将其引入科学中去。能够认识到诗人的这种积极的力量,并且决定被康德作为一个统一体来把握的自然技术的能力,他该是多么的欣喜欢快啊。“在这里我看到了

① 萨洛蒙·迈蒙(1745—1800),德国哲学家,波兰犹太人后裔。——译注

我的那些各不相同的、精心思索的结论一个一个地连接了起来。”康德的一个看法似乎深切地启迪了他所采取的研究方向。“我们能够设想出一种理性，它经历了从可以用整体来解释的普遍综合到特殊，从整体到个别的过程，因为它不像我们那种推论的理性而是直观的理性。”（康德《判断力批判》）在康德以这种过程来启示理性的时候，歌德独自一人回答道：“正像在道德领域里，意味着我们要探求所谓最高的善，而在理智领域里，对那种极富创造的自然的探讨却倾向于使我们认为值得参与到它的产物中去。”

这种表达就像一个路标。歌德求教于康德的那篇著名的书简中提到了理智世界的一些局限。知识就是通过理性手段对给定直观做出的假设。只有通过感觉使我们获知一些事物，在这个创造的过程中，我们才有能力组成一个我们置身其中的世界。于是，我们感觉到的一些自然的细节特征就会与我们头脑中推测的那个自然统一体不相一致；它们很少有协调一致的机会；只有在我们正视那种真实的直观所启迪的精神的时候，这种偶然的和谐才会变成一种必然的统一体。歌德依循了康德的思想路线。他认为这可以与斯宾诺莎不用抽象概念来缓解而建立在个体事物基础上的直观知识有关的那些神秘的文章章节联系起来。像斯宾诺莎和谢林那样，他从自然中的神启的理性和我们对其的关注出发，论证了一种直观理性——或者，按谢林相反的表达——一种理智直观。

这样，歌德就已经专注于对自然的探讨并且论证了这种直观理性，温克尔曼和赫尔德在其他领域中，率先承担起探讨研究方法的重任；在他们之后，亦即我们讨论的那一整个时期，它一直是德国占支配地位的理智程序。它与归纳方法结了不解之缘，常常由于思想家的失误使其二者相分离，一次又一次地，真

正实事求是的研究者又使它们联系在一起。当时没有任何科学哲学生逢其时地去探讨这场伟大的研究运动。只是存在着一种科学的兴趣,仅仅满足于那些独特的、无与比拟的事物的理解;天体星系,地球的形成,地球上生命的地理分布,社会差异及其历史性内在联系(从整个人类到单一个人的个体)都是这种兴趣所在。随着这些有价值的各别见识带来了那个排除了差异形成的普遍概念(各项基本成分共同点的概型),那些差异是与我们不甚相关的。这样,我们就形成了那在赋形不断变化中,勾勒出在任何地方都不会存在的永恒的某种事物的种种观念。这种各项基本成分共同点的概型正是歌德所要建立的基本思想型式。这整个观念世界属于科学研究。仅仅将其看作是提炼种种见解,承认有价值的种种规律,是不正确的;这个举足轻重的德国人从一开始就反对采取这种研究方向,只有在穆勒和巴克尔[①]那里才是这样。

歌德采取的研究方向集中在描写科学的状况上。在植物学和比较解剖学上有足够按逻辑秩序编排的材料以供我们进行综合探讨,然而这却还未开始。植物学方面,林奈和朱西厄[②]的伟大的分类系统特别有用。

如果渗透到自然整体观念中的直观理性变成为试图深入到那个整体的始终如一的结构中去的一种研究方法的话,那么其最强大的工具就是类推法。它也可以用自然的始终如一的结构这个观念来论证。借助类推法进行比较研究,歌德在描写科学

---

① 穆勒,指詹姆斯·米尔(1773—1836),苏格兰哲学家、历史学家,著作有《思维的分析》(1829)。巴克尔,指亨利·托马斯·巴克尔(1821—1862),英国历史学家。——译注

② 林奈(1707—1778),瑞典植物学家,现代植物分类系统的先驱。朱西厄,即贝尔纳·朱西厄(1699—1777),法国植物分类学家。——译注

上取得了进展。

他对有机体研究的主要指导思想是要对一种有机体的不同部分和同种有机体之间进行类推。各别的有机体展示了相同部分的那种固有的、颇具特征的复本模式。对于研究并不是那复杂的植物来说,他称之为变态。同一个叶片可以首先变成新芽,然后是雄蕊、花萼、开花、传粉、雌蕊,最终是种子。在并非通常的情况下,它好像是从一种形式变成另外一种,表面看来是随意偶然性的。这是歌德于 1787 年在帕尔米诺的花园中发现的。过三年,在威尼斯里度海滨的沙滩上,他碰巧看到了半具破碎的绵羊头盖骨,这个幸运的发现使他将这个法则应用到脊椎动物的结构上,并且认为头盖骨正是明显脊椎变化的一个系列。对于头骨中各别脊椎的数量和形状我们至今还有着争论,但是原则却保持了下来。植物的变态已经成为植物学上一门已经确立了的分析。

第二个指导思想甚至走得更远。歌德指教我们去思索各别种类动物在解剖结构上的差异,认为那是由于不同的生活方式、习惯和食物的条件影响,使得它们共同的形态上呈现出千差万别。卡姆伯尔[①]将自己的研究放在这种观念基础上,认为从鱼到人的整个动物王国,出于同样的生存目的就会产生相似的器官组织体。与此同时在 1786 年,歌德在人的身上也已经发现了特别的上颌骨:这就提供了原始造型中给定结构的一致性可能与整个结构需要相矛盾的例证;那么有疑问的结构组织体必定是为了适应这些需要将原来分离的一些组织接合了起来。在 1795 年,在亚历山大·洪堡[②]请求下,歌德将他的草稿写成了一

① 卡姆伯尔(P. Camper,1722—1789),德国解剖学家、自然学家。——译注

② 亚历山大·洪堡(1769—1859),德国自然学家、旅行家、政治家。—译注

部比较解剖学的通用导论。亥姆霍兹[1]这样评价道:"他在此以特别确定和明晰的方式提出,不同种类动物在结构上的种种差异必得认作是一种基本型式的种种变异,它们是由体式上并合、改变、扩充或者再生而产生的,甚至会排除某些个别的机体。这已经成为现代比较解剖学中的指导思想。再也没有比歌德表达得更好更明确的了,只是后来有极少数重大的变化;最重要的是:一个人难以对整个动物王国总结出一种根本性的普遍型式,但却可以总结出居维叶[2]建立的主要部类中的某一部类。"约汉内斯·弥勒[3]这样提出他所设想的比较物理科学:"谁要是想获知这门专业的一个明确概念,谁就应该读一读歌德在《形态学》中阐述的啮齿动物及与其他动物的交往关系的权威论说。比较用中心组织的术语来进行解释这里毫无相似之处。如果我不错的话,这一暗示包含着一种接近自然史观念的征兆。"

"对人类是合适的研究是人";这种说法,按席勒看来,是歌德自己提出的;歌德的研究是从最简单开始,到整个组织系列。最后,他从自然整体的材料中构筑了人,为了从遗传上来了解人,依据作为一种自然的模拟来重建人。这就是他对自然感到困惑的目标。但我们对歌德研究的评价必须在这一点之前停下来:他达到了人的遗传概念。这里,我们是从他最后的岁月表现出的他自己来看待他,从他对施莱尔马赫那一代人的影响来看待他的,当时正值18世纪90年代。他那建立在对自然整体的观察基础上的人类社会思想的发展是属于他的晚年的。

在那个时候,受到这个新的运动的影响,他试图解决施莱尔马赫那派人中提出的一些特别问题。那就是《亲和力》和《漫游

---

① 亥姆霍兹(1821—1894),德国物理学家,解剖学家。——译注

② 居维叶(1769—1894),法国自然学家、被称为比较解剖学之父。——译注

③ 约汉内斯·弥勒,德国生物学家、解剖学家。——译注

时代》的缘起。他专心一意地思索婚姻、财富和教育。对这些方面的探讨使他考虑施莱尔马赫和他的朋友们的思想。“每个人都是一个个体,只适合于在个体的事物中加以考虑。普遍性产生于个体自身,又干预、持续和繁衍。我们利用它并不喜欢它。”在这个晚年阶段,他的世界观也随着他对道德世界研究的深入而展示出来。这个世界观超越了他青年时代的泛神论思想,而与莱布尼茨和莱辛有了明显的一致,也就是说,与调和柏拉图和亚里士多德的基督教世界观相接近。“无论是思想还是意志都不能与客体相分离。”这种上帝本性的人按此说法就是一种永恒的单元,它能够通过千万次的变更,但却注定会在这个永恒的存在对每一瞬息的充溢中驻足。“如果昨天是明朗的,令你回味,如果你在今天干得那么起劲、那么自在,你就可以希望获得一个同样幸福的明天。”(歌德)我们在此仅只是预料歌德世界观的完善。

但是赫尔德在其早年就已获得了他所希望达到的,那是从1784年开始,这个人的理智与歌德有着深度的共鸣:在世界整体的关系中,理解人和历史。歌德作为一个自然科学家的观念并非产生于超越人类存在状况的幻想,而是出于他对自然本身秩序的高度见识。这个只有在对遗传的理解或者比较科学或在人的研究中才能得到充实。即便在歌德的晚年,他的作品也只是体现出天才的个人见解,这是有着伟大的科学价值的,例如他的《西东合集》的笔记和历史色彩理论。但是以他的方法和科学成就,他给赫尔德长期准备的工作奠定了一个严格的科学基础。这个非同一般的人认为自己有责任表现出:在所有的形式中人类是什么;与莱辛相反,要断言人类是在与生存其上的地球,与民族环境的关系中实现他自己的。在历史性变化的情况下,人类是什么的观念不会一成不变。从1783年秋季开始,歌德熔其

所有看法于一炉了。我不想分辨他们的思想究竟是导源于相互之间抑或是归功于其他人;不过在歌德的影响下只有赫尔德成熟了,他的《导向人类历史哲学的种种思想》一书的第一卷于1784年4月问世,这是一部不走极端、体例恢宏的大作。

赫尔德10年前发表的《人类教育的历史哲学》一书极有助于理解这部巨著。在此他提出了个人在不同时期和人类在不同时期之间的类推法。一旦考虑到整个时代和个体民族的许多信仰和习惯的并合,这个类推法是极有成效的并且被罗舍尔[①]所接受。无论如何,人类和人类个体的抽象观念之间是不存在着许多平行线的。但是类推法却有得以增进的地方。赫尔德反对这种不成熟尝试的种种变换,失败了但在事实上却是没有继续坚持下去。赫尔德放弃了他在早期著作中提出的民族生活的哲理性法则,对历史加以哲理研究的巨匠杰尔韦鲁斯[②]对此深表遗憾。

通观《人类历史哲学》一书的各卷,就像通读斯宾诺莎的《伦理学》一样,里面奔腾着一股荡涤虚伪意识的激流,它是与歌德和赫尔德认作他们世界观基础的思想完全一致的,提出历史上的目标概念是真实研究的大敌,就像某种东西可以剥去它的一切伪装一样。赫尔德说;"历史学家再也不应该以彼种不存在的来解释此种正存在着的真实和事件。"以这种严格的原则,神秘圈子中的所有看法、所有幻象,都黯然无色了。"那么我们对历史事实中未知的决定因素是不应该提出一些隐含的、个别的目标的。例如这样的问题:为什么亚历山大不向印度进军?除了他是腓力的儿子外别无回答。一旦我们放弃了对一种历史计划

---

① 罗舍尔(1817—1832),德国经济学家。——译注

② 杰尔韦鲁斯(1805—1871),德国历史学家。——译注

的研究，我们就会获得人们在最野蛮的激狂中都会遵奉的崇高而又美妙的自然法则的见解。”

地球上任何地方所发生的任何事件都是能够发生的，部分取决于地方区域的位置与需要，部分取决于时代的条件与机遇，部分取决于天赋和后天的民族特性。

于是使遗传研究的看法得以升华，这是从大千世界开始，继而进展到地球的位置，然后是地球上所有生命的状况。它继而进入到描绘水和陆地、山脉和平原布局情况的图画，以及其上有机体生命的布局：植物和动物的基本结构，按里特尔的说法①，一直发展到地球上所有的个体都得到完全的揭示，以及它在人类历史上所处的一切情况。对赫尔德这个宏伟计划的阐述最好的当推亚历山大・冯・洪堡和里特尔的不朽著作，这是赫尔德及其同代人开创的这种方法的结晶。

但是在《人类历史哲学》中，这个赫尔德的伟大预想仅仅只是一种对人的比较研究的基础。人是地球上遗传能量活动发展的最高链环。在这里，赫尔德追随着歌德的研究，完全地、尖锐地偏离了康德的轨道。在这里，只要我们在自然的整个联系中来对待解释人的问题，我们就会认识到赫尔德——歌德的观点和康德的观点有着决定性的矛盾，康德认为：人不处于自然秩序之中，他是不可见的、更高秩序中的一环。自然设计的进步导向了一种更为精妙，相对更为广阔的头脑的产生，这就创造了一种更为自由的感受和思想的中心。依赖于持续水平线上的一种动物的头脑和身体愈多，它身上一种动物的头脑和身体愈多，它身上一种更高思维的发展机遇就愈少：身体趋向于发展，头脑与之更为分离，创造所形成的就更为精妙。这是卡姆伯尔发现的表

① 卡尔・里特尔（1779—1859）发表的著作《德国地理学家》。——英文版注

相角度得以解释的一般基础。这个科学的观点使得赫尔德思想链环中的那个在意义上得到充分论证的合理传递体的重要性明确了。“组织整体中头脑的器官和位置的内在空间关系是出于一个有机体本能和活动的不同需要,不论是动物、抑或是人。”

这个组织,一个提高了的、不受限制的人类机体,使人有了说话的条件。教育和文化正是基于此的。理性也应该被理解为来源于此,我们还应该加上,并非像康德所提出的,理性对于天使和人来说是一种共同的原始的天资。这样,人类的最高目标只能是人性。由此导源衍生的道德使制造出幽灵。“即使我们想象出天使和众神的时候,我们也是将其作为理想的、更高的人来想象的。”神示“被牵在人的手上,以他们在时间和空间上的条件,以他们天赋的力量。”

人类模变组织的母亲是自然的遗传力量,这个力量又受到气候的帮助和摧残。统一的环节可以从这个事实中看到:人类只是一个种属。自然的那个至关重要的法则在模变人类种种力量的斗争中表明了它自己。在时间的进程中,所有的破坏力量都必须屈从于维护力量。这个普遍原则下的一个特别情况是人类中破坏者少而维护者多。而动物世界的状况,则是食肉动物少而食草动物多,在历史世界上也有相类似的关系存在,因为在这里,不正常的激情和非自然的倾向必须与相应的外界条件结合起来才能产生一种破坏性的历史力量。在另一方面,科学与艺术的进步在削弱“野蛮狂热的癖好的同时也削弱了身体中的动物性力量”并且为控制它们提供了更强的手段。

我们不能继续详细地说明赫尔德在对伟大历史现象的持续原因的研究上究竟获得了多少成就,他在描述这些见解时是多么的精湛。在他的基本概念中斯宾诺莎是他的楷模,在他进行的大千世界的进化到地球处于其中的位置直至生活于地球之上

人的研究之中，康德则是他的楷模，在他的自然遗传力量概念及其形成的序列上则是歌德，希腊历史的观点得力于温克尔曼，罗马则归功于孟德斯鸠。是否每一个都对他产生着同样的影响呢？显然最伟大的起步是由他自己和歌德来完成的。

读者到此应该可以迅速地观察我所提出的那并非由专业哲学家发展的世界观。欣赏施莱尔马赫那一代人所获得的成就是很不可能的，那就更不用说理解了，如果不是从这一代人是从存在中得以发现作为出发点，可能连理解和欣赏这个非同一般的人也办不到。

诗和道德见识中发展起来的那个生活理想应该去改造道德科学。它与康德和施莱尔马赫发展的那个哲理运动聚合在一起，受到同一种对新的生活理想追求的促动。施莱尔马赫本质上的一个深远的特征就是使这两个因素得到结合。

这种世界观明显地是从对世界的自由解释中萌生出来，却面对着神学启蒙运动。事实上，一种概念得以形成，其根据自然可以看作是从无意识的自然到意识的最高形式的一个遗传发展。这是那种首先的、原始的形式，由此衍生了谢林和黑格尔的新德意志神学，其中经历了一场哲理运动。在这个概念的基础上，这两个人着手解决人类知识这个问题；自然的真实意义和要旨萦回在人们脑际，当其种种看法发展时它也发展了，这是因为头脑就是一种业已变成可以意识到自己的自然。它的精义与要旨与自然完全相同。我们能否想象出一个更为壮丽的宇宙系统概念呢？只有在考虑这个时我们才能够意识到施莱尔马赫所肩负的重担，在他追求以我们领受到的自然渗透着理性这种方式来建立那个心灵与自然之间的形而上的联系之时，在他追求去证实宗教心灵可以获得对世界和谐而言这种形而上学基础上的一种直觉把握之时。

富于灵感的直观穿透了诗歌的领地直至科学的国土:在此它发展成为一种真实的富有成果的综合和比较研究,从而成为一种研究整个地球的强有力的方法。这就铺平了走向伟大成就的道路。追随施莱尔马赫、歌德和赫尔德道路的有两个伟大的人物。洪堡将其目标描写为"根据自然整体来对物质事物进行的思索在内在力量的激励和推动下,进而成为一种独立的科学"。里特尔是这样形成他的观念的:"地球是一个有着一种特别组织的宇宙个体,一个有着进展性发展的独自存在的整体①;对于这个地球个体的探讨就是地理学的任务。"在对人类研究的领域里,没有必要提到所有的名字,在此仅从一系列人中提出对直觉方法成就最著名的几个人:施勒格尔兄弟、洪堡、博普、格林兄弟、伯克和韦尔克尔②。在此同时,这个伟大的德意志理智潮流的整体发端,然后流于分裂,分派与结合给那个时代提供了明显错误产生的基础。在那个时代弥漫的科学精神中,对从康德到我们时代的哲学和科学方法寻求一种解释并且将其伟大的灵感从其谬误中区分开来,其困难正如同需要一样。

我们伟大诗学时代日益增强的潮流带来了许多东西:新的生活理想,一个新的世界观,甚至科学研究的新的方法。首要的是,这种特别的酵素是在从新的生活理想中迸发出的道德和社会的条件和看法中表现其自身的。

① 原文系拉丁文。——译注

② 威廉·洪堡(1767—1835),德国语言学家。博普(1791—1867),德国语言学家,比较语文学的创始人。格林兄弟,指雅科布·格林(1785—1863)和其弟威廉·格林(1786—1859),均为德国语言学家和神学家。伯克(Boeckh)不详。韦尔克尔(1784—1868),德国经典语文学家。——译注

各种世界观在诗中的地位[1]

狄尔泰　著
李哲汇　译

在宗教之中，个别的物体和人从一种认为自己身上活跃着超自然的力的信仰中获得了意义。艺术作品获取自身的意义是基于这样一个过程，意识所固有的内在特性从效果和效力的关联中抽象出来，并将诸如色彩和外观、对称和比例、和谐和韵律、心理过程和实际事变等对我们产生影响的关联表达为各种概念。然而，问题在于这种抽象是否表明会形成新的世界的趋向。艺术家创造的能动性与世界观没有什么共通之处。然而艺术家特殊的生活秩序与他的创作以及已完成的作品的关联导致了艺术作品和潜在的世界观的第二层次的关联。在最初的阶段中，艺术的发展受到宗教的影响，随后，艺术的直接主题就是宗教题材。在音乐和建筑中也可以感到宗教社团所带来的影响。就此而言，艺术将宗教的本质上升到一种永恒的境界。在那里，任何不具永恒意义的教义都不复存在了，从中产生了一种令人崇尚的艺术的内在形式。在被誉为宗教史诗的陶乔的艺术作品及巴

① 译自 *Dilthey's Philosophy of Existence, introduction to Weltanschauungslehre*, London, Vision Press 1960。

哈和汉的被称作宗教建筑的力作之中可以看到这一艺术形式。这就是艺术与各种世界观之间的关系不断演进的特性。只是在艺术充分地表现了宗教的灵性之后,艺术家刻板的生活才获得完全的自由。人们对一部作品进行解释时,还不能确认、辨明这种自由的含义。但艺术家的世界观的构成形式中包含了这种自由。有人出于令人钦佩的动机表明了艺术形式孕育了三种世界观:自然主义、英雄主义,从而证明了绘画史中这种微妙的关系。同时也证明了以其规律性为特征的存在所产生的深刻影响。音乐领域里也可以发现一条与之并行的线索。在艺术领域中像米开朗琪罗、华格纳、贝多芬这样一些天才人物出于个人的意愿致力于发展和完善某一世界观时,他们的创作将会更注重于表现他们在艺术形式中的生活秩序。

在所有的艺术形式中,诗可以说与所有世界观有一种特殊的关系。语言,诗的中介,可以将所闻、所见以至所感受到的一切以抒情的、史诗般的或者戏剧化的形式表达出来。在此我们并不试图对诗的本质和成就加以总体的评价。广义上讲,诗将人从现实的重负下解放出来,激发起人对自身价值的认识。通过它的中介,一次偶然的事件的寓意超出了它所意欲表明的关系之外,它对于现象世界的描绘变成了生活本质的表达。由于诗满足了人的内在的渴求:当命运和自身的抉择将他束缚在一种既定的生活秩序中去时,他的想象会将他引入不可能实现的生活。诗展示了一种前景,从中可以进入更高、更宏大的世界。在这一切之中,诗的基本关系不断地得以表现,它以生命为出发点,与人、物、自然的关系由于人的体验而成为诗的创作的内在核心。因而,普遍的生活的情绪滋长了一种总括源于生活关系的体验的需求。但是所有这样的体验的主要内容是诗人对生命意义的反思。在约伯记和赞美诗、雅典悲剧中的合唱,在但丁和

莎士比亚的十四行诗中，在《神的喜剧》中宏壮的结尾，歌德、席勒和浪漫派诗人的抒情诗中，在歌德的《浮士德》、华格纳的《尼伯龙根的指环》、荷尔德林的《恩培多克勒斯之死》之中都可以感觉到这种普遍的方式。换句话说，诗并不像科学那样去认识世界，它只是揭示了在生活的巨大网络中一件事所具有的普遍意义，或一个人所具有的意义。至此，生活之谜自身显现在全部生活关系的关联中，这关联如同将人、命运、环境交织在一起的网，在展示行为、性格、命运复杂地纠缠在一起的生活关联时，各门艺术获得了自己的生活观。在诗的每一新时期之中，诗的发展具有相同的特征，它们始于信念和习俗，在特定的共同的因素作用下得到发展，进而从共同的生活体验中脱颖而出，最终承担起解释和澄明生活的重任。这条路一直延伸，从荷马到希腊悲剧，从孩提般天真的忠诚到具有骑士风采的抒情诗和叙事诗，从现代生活到席勒、巴尔扎克、易卜生。诗的形式的演化是与它平行的。它始于史诗、随之而来的是影响极为深远的戏剧，在情节、人物、命运的描写中阐发了自己用以表明生活关系的生活观。最后，我们步入小说，小说在无尽的丰富的生活中展开，从而表达了艺术家对生命意义的反思。

让我们在此结束吧，由于诗源于生活，在某一事件的表述中它势必表明了自己的生活观。诗人直接从生活中获取了生命的本性，它从自身的生命构成中观察它。在诗和文学史中，以深刻的生活意念影响生活进程，以人的完全自由的发展，人逐步接近了对生活的理解。生活使诗不断以新的面貌出现。作家表明了观察生活、评价生活、创造性地改变生活的无限的可能性。一次偶然的事件成为一种象征，它并不象征着某一特定的观念，而象征着生活中被探索到的复杂性——是诗人根据自己的生活体验而得到的。在司汤达和巴尔扎克看来，似乎自然在一种朦胧的

冲动中随意地创造了生命，由于这种意向，他们将生活描绘成幻想、热情和不幸编织的一张网。在所有这些的纷扰中，只有生活是强有力的，才是不可战胜的。现在我们再回到歌德，在他看来，生活孕育着一种创造力，为了更高的价值，使有机结构、人类的进化、社会秩序等协调起来。柯奈和席勒将生活视为展示崇高风尚的大舞台，每一种生活秩序在诗中都对应着一种特定的结构形式。在此，离各种类型的世界观仅一步之遥。然而文学传统和哲学的趋向将巴尔扎克、歌德、席勒引向了一种完整地把握生活的境地。就此而言，诗的世界观的种种类型有助于形而上学世界观在整个人类社会的传布。



诗的伟大想象[①]

狄尔泰　著
鲁萌　译

源于文艺复兴时期学者文学的自成一体的理性力量，是在所有的国家的各各不同的民族环境中形成的。在它的影响之下，诗人、富于想象的艺术家们靠着对事物的相互联系以及生命的价值、人的本性的意识，从基督教会和民族国家的局限中摆脱了出来。纵使卡尔德隆[②]对于教会和国家一致的极端无知的狂热，曾因这宇宙精神的影响反而有所加深，但毕竟，它赋予那个时代极盛时期的文艺作品及诗作以力量使之克服民族和宗教的局限，从而使它们提高到普遍有效的程度，成为世界文学的一部分。它有助于加深对人的描写和对世界进程的反映；它强调个人包括他的外观以及他与世间万物和某些无形力量的相互关系，因而更深入地强化并决定了对生活的想象的理解。

在这个时代，想象的哲学背景是这样一种信念，它认为世界整个地为精神活动的进程所渗透。和古代、中世纪占统治地位的哲学一样，它并没有说明神的力量与实体形式[③]之间的关系，

---

① 译自《狄尔泰选集》，剑桥大学出版社，1976年版。

② 卡尔德隆·德·拉·巴尔卡，彼德罗，1600—1681。

③ 参见中世纪哲学关于宇宙的论述所强调的论点，即事物是类的存在物。

即没有说明神的力量与活跃在种属中的物质力量的关系。但它却说明了神的力量与个别事物的关系。这是那个时代世界观的一个新贡献。个人成为了神性的精髓、映象和反映。这个寓意深远的、具有创造力的世界力量在每个单个的人中表现了自己。这个时代认为精神的力量无所不在,而它的精神形态就是诗和艺术。任何对于我们无生命的事物,在当时的人看来却具有力量和灵魂,似乎看待世界的原始方式又复原了。作为神的力量的显现,所有个别的事物在一种谐调中联结了起来,仿佛产生了一种语言难以描述的音乐,精神的特质如同美妙的雾霭和月光,回荡在万物之上,并以一种特有的方式启迪着它们。具有无限活力特性的诗人的移情作用在这里并不是成熟的象征手法,却是如何看待事物的自然结果。这种对于自然的理解渐渐地、微妙地、令人难以觉察地融合到奇异的迷信之中,这种迷信以现代人难以置信的力量包围了文艺复兴时期的天才人物:皮科①和卡尔达诺,马丁·路德和米朗克荪,以及象巴拉塞尔士和开卜勒这样的学术研究者。仅仅只是在意大利,通过实体形式进行的神力传播对当时的文学和艺术产生了一定影响:显而易见,以佛罗伦斯学派为媒介,新柏拉图主义影响了拉斐尔和米开兰基罗的艺术思想。另一方面,一股怀疑的风气和注重理性的思想在意大利文艺复兴时期的作家中有所发展,与此同时,在法国,蒙田②在诗和艺术方面也具有一定的影响。前者的倾向不能取代想象力,只能改变它在艺术中的表现方式。当想象持续支配西班牙和日耳曼民族的思想界时,怀疑论主要在意大利和法国产生影响。

---

① 皮科·德拉·米兰多拉,1463—1494。

② 蒙田,米舍勒·爱冈·德,1533—1592。

想象在那个时代的人身上产生的力量，表现在他们领悟和思考问题的方式及语言风格的本身。特别在北欧人中间，诗的视野与思想不可分割地联系在一起。当时的作家用形象化的语言交谈，虽然说不上深思熟虑，但却是自然而优雅的。培根这样的归纳哲学家的语言比任何现代诗人的语言更富于感染力。巴拉塞尔士的医学论文中充满了想象的气息，弥漫着对存在于万物之中的精神的感知，以及对所有从存在到力的转变的感知。与这些相比，任何现代诗都表现出人为的、庸俗的雕琢痕迹。马丁·路德的富有青春气息的著作和书信中有一种感应的力量，一种可见的、几乎可以触知的内心世界的表象，一种对人生、对自然界事物的力与精神的感受，一种奇妙的、不可思议的、令人恐惧的想象力，一种对冲突中超自然力的幻觉般的意识，以及一种近乎残忍的表现力。与此相比，所有的宗教诗，从克劳普斯多克到现在的诗都是一种远离生活的、无生命的文学作品。而开卜勒在他如此广阔的研究领域中，甚至对天文学问题的研究也运用了强有力的想象，以至这之后几乎没有一个诗人能比得上他的想象力。

这是一种智力得到充分发展的氛围，是斯宾塞、马娄、莎士比亚、阿利奥斯托①、塞万提斯②、洛卜③、卡尔德隆和柯奈④生活其间的氛围。就是这种氛围，使得他们的伟大的作品易于理解。他们的想象力对于现代人来说，是完全不可理解的东西——仿佛是一群不复存在的巨人的产物。其实，如果能认识到他们的作品是想象的最高的表现，而这种想象支配着当时的世界观、散

① 卢多维科·阿利奥斯托，1474—1533。

② 米盖尔·德·塞万提斯，1547—1616。

③ 洛卜·德·维加，1474—1533。

④ 柯奈，1606—1684。

文风格乃至别具一格的日常言谈,他们的作品也就不那么难以理解了。

万物都有生命力而且是多彩多姿的,因为这是神的存在的一种表现,这种信念给超自然的意志注入了一种新的力量。每一种实体都是一种力,而每一种精神都在寻找它的实体。中世纪的信仰与认为天体是有灵魂的、植物也有灵魂且通过幻术可以召回灵魂的灵魂不死的学说融为了一体。这种观念一直可以追溯到古老的年代,它们从未在民众的信仰中被根除掉,而在当时,它们还得到了泛灵论哲学家的承认和庇护。因而所有这些对于那些听过或读过充满想象的诗的人都是真实的。所有活跃在河流、森林中的生命——那在月光下游动的、令人恐惧的、使斯宾塞的《仙后》或莎士比亚喜剧的场景更有生气的精灵,那被残忍的杀人念头或鲜血所引诱的强有力的幽灵,从看不见的世界进入到看得见的世界——对于当时的诗人来说,它们显示着以各种力量和精灵来表现自己的神的旨意。他们没有探寻布鲁诺或理查三世是否遇到过这样的虚幻的事物,没有探寻历史传统的预言能否完全变为事实,没有探寻精神是否确实能够真正显现——通过泛灵的感觉领悟了这个一般概念的模式,他们就把所有这些看作是可以理解的神力的启示。

神力在个别的人和事物中的表现,是理解诗人、特别是北欧诗人如何观察和描述人这一秘密的关键。他们的性格不同于葡萄牙人——何况他们仅仅是自然或不容置疑的事实的产物。但从他们的社会发展的脉络来看,也不能得到充分的解释。对于当时的人来说,个人是神的精髓或者神的反映。同样,塞万提斯笔下的吉卜赛人,卡尔德隆的那些富有宗教色彩的形象和莎士比亚的伊莫金、哈姆雷特、朱丽叶、理查三世等,给我们展示了一群放射出内在光芒的、栩栩如生的整体形象。正是这种内在的

光芒使他们超出了日常生活。这种关于人的观念在莎士比亚那里达到了顶点。他对环境(气候、景色、社会结构等)的感受极为敏锐。这种环境包围着他笔下的北欧的国王、罗马的悲剧或意大利的喜剧中的主人公,我们似乎可以呼吸到威尼斯令人振奋的空气、体味到北欧的迷雾和石楠丛生的荒原。他的每一个剧本都浸染着自己独特的色彩。但是,即使对于戏剧的动作和人物、独特的历史和政治背景所作的真实处理,提供了一种气氛,他却从未利用它们推断出这些人物的内在生命和他们不可避免的命运。这就是他满足于撰写历史作品的原因——这是一种他从故事、编年史、古代英雄史、历史传说或普鲁塔克的作品中所获取的历史;同时也是他不愿推测将来事变的原因。他认为个人的结构是一种特定的东西。他剧本中的人物不是环境的产物,这些人物因精力充沛而干的那些冲动鲁莽的事也不是环境的结果。他们不是在我们的眼前逐步发展的,而是从真实的情感中突发出来,强行进入了这个世界。莎士比亚所表现的一切人物,都揭示了高度人格化的、拥有个性结构的生命——虽然他们仅出现很短时间,甚至没来得及展现自己的各个方面。他们中的一些人显示出魔鬼的力量,另一些人的极端美貌又透露出令人信赖的气息。他们看上去好像是诗人之神一般的无限能量的随心所欲的创造物,实际上,都有着内在的活力和对于自身强烈的意识。

这种富于想象力的诗的结构,取决于想象的法则本身。这是那个时代的诗中特有的浪漫特性所蕴含的潜在意义。

任何优秀文学作品所赖以生长的社会背景,都无疑地是一个复杂的结合体,它往往包含着环境与条件、人物及其发展、人物之间的相互作用、乃至他们的命运等诸方面的因素。靠着人们早已形成的事件应首尾融贯一致的整体观念,理性把握了这

些因果关系。这些关系由此形成了文学作品的基本脉络,以至浪漫诗人也都受它们的制约。但这个时期的作品与古代及现代诗是有明显区别的——在这个时期的作品中,这种因果联系比基于想象法则的所有文学处理方式都显得更无关紧要。当然,我们所说的想象,并不是指一种特殊的精神力量。在这里,对于印象的记忆并不是静止的,每一次追忆往事,这记忆都随着人们精神生活的脉络而变化着——或多或少都有变化。人们的每一体验、每一历史地发生的事情,都处在不断变化的可能中。因此,已确立的精神结构经常对我们施以造型的影响:我们的感觉和本能渗透在我们对过去的充满留念的回忆和对未来的满怀情感的热切而焦虑的想象中。这些过程在中世纪北欧传说、神话、宗教和艺术中有意或无意地起着作用。艺术的想象只不过是在特殊的精神中被强化了的 这些过程的精华。这样的精神能生动地察觉、体验,并以形象化的、情感的力量追忆、创造一个更高的艺术真实。这艺术真实如同另外一个世界在现实的世界之上延伸、扩展。

理性是严格地按照归纳法,数学概念以及自然法则来调整自己的思想、观念的,因此很明显,某一时代的人们如果一旦——哪怕是部分地——摆脱这理性的控制,想象的力量就会增强起来,人们便将由此看到一种新的、率真的感受和想象在支配着自己的精神生活。

这是一个中世纪的思想失去其统治地位,而数学这样一门现代思想学科还未得到发展的时代。正是在这里,展现着一条同时通往艺术、文学、宗教经验的道路。

在这个时代,想象的突出地位首先表现为使生活本身进入艺术作品、进入欣赏的渴望。个人努力表现自己的内在价值,而

且以任何可能的方式显示它的尊严和存在。这种倾向在艳丽多姿的服装、艺术化的房间和庭院的装饰等方面，几乎处处可以看到。因而在某种意义上可以说，这个时代是以公共的庆典盛宴、奢华的宫廷仪式以及各种各样挥金如土的场面为自己的特征的。人们在各种场景中享受人生，并赋予这形式以想象的色彩。这种趋势在戏剧和诵诗中达到顶峰。但诗是不能被限制在朗诵大厅和剧场里的，出自这些地方的作品超出了日常的生活，使得生命本身在艺术和诗歌中达到高潮，从而给生活带来异常的兴味。

伊的里亚岛和英格兰的生活为想象提供了最丰富多彩的、伟大的主题——世界强国的意识，印度和美洲的发现以及在这里进行的海上和陆地的战争，盛况空前的典礼，各种冒险和贵族团体的君主体制内部的斗争。

富有想象力的诗所具有的最一般的特征，在于它来源于丰富多彩的生活感受、来源于人生的经验，而不是文人们从书本到书本的抄袭。像后者这样创作的诗人，不过是匠人。当时直至现在都公认的最伟大的戏剧家是两个戏剧演员，这是耐人寻味的。舞台艺术经验给他们的剧本以表现力。这里我指的是诗人眼中应始终有舞台，把语言作为手势和动作的辅助物，并赋予动作以生气。洛卜、塞万提斯、莎士比亚和莫里哀，是所有时代的楷模，他们作品的内在结构取决于这样一种原理，即将内在的因果联系和想象的法则有机地融为一体。无意义的感情如同朽木而被抛弃。情节中最本质的部分，是感情爆发的瞬间，生命的显现，正在于这些动人瞬间的组合、安排，就像画家是运用他的色彩进行创作一样。

我并不担心被误解。人类历史上任何伟大的转折点都不能

被看作是先前环境、条件的必然产物。如果像黑格尔所假定的那样,人是一种理性的生物;或者,像现代在历史学家中拥有支持者的心理学流派所假定的那样,人仅局限于他的思想和概念体系的连续性之中,我们便可以从过去阶段推知未来每一时代人类的精神活动了。实际上,每一个人从自身的经验中都可以感受到,我们并不只是一个会思考的机器。完整的人常以他的想象、冲动甚至愚笨的念头等各种方式表现内在精神的变化。他作为人的特性常表现在他曾滞留其中的某种精神结构和体系即将爆发和瓦解的时候。事实证明,即使是在中世纪,对人强行训练、使之完全自制、毫不冲动,也是不可能的。后来若干世纪的革命更有力地证明了这一点。一旦人摆脱了中世纪的枷锁,无拘无束地想象,并无比热切地去享受无限的自由时,他将表现出前所未有的发展潜能和创造力。已经发生的一切既不取决于先前的环境,也不能完全从社会条件中得到解释。这些仅只能加速历史发展的进程,如同阳光促进花朵生长一样。人性中所具有的,在历史的伟大转折中被揭示出来。只有历史才表明,什么是人。①

……那个时代的著作揭示了人的知性就是个别的人(或者换句话说,揭示了人的知性是人作为单个人的知性),迄今为止,由此给我们留下的科学分析,从某种意义上说还将延续下去。这些著作揭示出个人的出现和生命的存在,是深不可测的。力求超越经验,努力表现个别的或典型的人的富于创造性的活力,是这些著作的主要特征。这一时期,文学最杰出的成就,就是将人看作运动中的动力,他们的发展过程却被忽略了。他们生长

① 这一段提出了狄尔泰的中心论点。

的土壤被认为与植物不相关联，似乎他们是离开了社会和历史的条件而独立存在的，他们所处的富有动态的情节结构、他们的相互关系以及他们的位置，都是纯精神的构造物。目的是人，而不是社会，不是自然，不是历史。



哲学与宗教、散文及诗歌之间的联系环节①

狄尔泰　著

鲁苓　译

伟大思想家的极其卓越的哲学体系及它们的历史连续，使我们能充分地洞悉哲学的功能。然而“哲学”和“哲学的”等术语的应用，还不能完全从这一功能中导出。这些术语被引申和应用于它们所特指的事物之外，我们必须开阔视野，从而才能解释这样一些现象。

哲学与宗教、散文、诗歌的密切联系，一直受到广泛的关注。后三者与它的共同之处是都与世界之谜、人生之谜具有一种本质的关系。这样，“哲学”、“哲学的”或同类术语，便转换成了宗教态度、生活经验和行为以及表现为散文、诗歌的文学活动的产物。

希腊护教者称基督教为哲学。在贾斯汀看来，作为神的理性显现为人的基督，明确无误地解决了那些道地的哲学家一直苦思不得其解的问题。而对米努基乌斯·基利克斯来说，完成于基督教的哲学存在于有关上帝、人类责任和道德这些永恒的真理之中，这些真理都基于理性，而且得到了理性的证明。他认

① 译自狄尔泰的《哲学的本质》(*The essence of Philosophy*)，1960年英文版。

为基督徒才是真正的哲学家，而哲学家在异教徒时期就已经是基督徒了。另一个重要的基督教团体以神秘的直觉作为完善信仰的知识。这个异端的神秘的直觉源于基督教力图以道德力量从色欲中拯救人的灵魂的过程，而且他们还就宗教史中直观的表现对这一过程作了形而上学的解释。教会中亚历山大里亚城的克莱门特将神秘的直觉设想为基督教的信仰，并把它提升为一种学说，授之以解释说明圣经的更高深含义的权力。俄里根在其集基督教神秘主义之大成的著作《原理》中，把神秘的直觉界说为一过程，在此过程中，保存在使徒传统中的真理，被树立在一个合乎理性的基础之上。在当代希腊——罗马教派中有一种推测，认为在新柏拉图主义中出现过一个类似的联系环节。在这里，哲学的冲动在与上帝的神秘联结里，因而也是在宗教的活动里，得到了最完满的发展。因此，波菲利在灵魂的解救中看到了哲学的主旨和目的，普罗克鲁斯宁可用“神学”而不是用“哲学”作为表述他的思想方式的术语。内在统一的哲学和宗教在所有这些体系里有着同样的概念构成方式。首先是逻各斯学说。在神学家看来，统一性是一种自身交流的能力，哲学和宗教的交流形式在本质关系上是来自于上帝的。另一种方式是进行比喻性的解说。通过这种解说，宗教信仰和圣经中的特殊的和历史的要素升华成为一个普遍的世界观。就在这些体系中，哲学的推动力、宗教的信仰、理性的证明以及与上帝的神秘的统一性，如此密切相关，从而宗教和哲学的一系列活动表现在这同一过程的各个方面。因为，在这个宗教大变革时期，对伟大人格之发展的观察，表明了一个新的创造性的思想，即比较高尚的灵魂发生史有一个一般的模式。中世纪神秘主义的最高形式就是建立在这个思想上的。因而，你或许不仅能清楚地认识到这是两个领域的混合体，由于具有深远的心理洞察力，还能认识到它们

在本质上是协调一致的。这种精神现象的必然结果,是一个用语的根本性的大变动。雅可布·波墨称他毕生事业为神圣的哲学。

尽管所有这些事实都说明了宗教和哲学的内在关系,最终被揭示出来的却是哲学史不能从自身排除宗教和哲学之间的这样一些联结点。如同在生命观念的起源和发展中一样,在从生命的体验到精神上意识到这一体验的进展过程里,它们有着自己的地位。这样,宗教和哲学之间的这个中间带,使我们有必要重新探求迄今已经确立的哲学的本质特征的含义,并在更深、更广的层次上追溯其脉络。

当我们着眼于出现在术语、定义和历史联系中的哲学与人生经验、与散文和诗歌的关系时,同样的必然性产生了。努力去获取稳固的地位以影响读者的作家们发现,自己的同路人,是那些从研究哲学出发,在对体系的绝望中正致力于更自由、更富有人性地建立和表述生命哲学的人们。

莱辛可视为第一流的代表人物。他天生是一个作家。虽然他在年轻时就意识到哲学的各种体系,他却并不想卷入它们之间的冲突中。然而,每一个工作,无论大小,他都迫使自己寻找确定的概念和真义。任何意欲领导公众的人都必须脚踏实地。这样,他的视野不由自主地从有限的问题扩展到更一般的问题上了。莱辛必须深究哲学家们繁冗的体系,他凭时代已造就的自己本性的力量便解决了这些问题。在他那里,生命的理想产生于生命本身。从所处的哲学氛围里,他接受了由他十分熟识、了解的人所确立的宿命论。进而,在这些基础上,他在神学的研究中确立了事物的必然性基于神的力量的概念。因此,从某种意义上说,这些以及其他一些相互关联的要素将他引向了他的思想概念的内在结构,但是这一内在结构与哲学中所表现出的

基本特征还相去甚远。不过，还没有人认为莱辛的哲学不屑一顾。在某一方面，他把握了生活这一领域的历史，他由此确立了自己的地位。从而，在他所代表的所有作家中，我们正在涉及一个具有中介性质的区域，即联系哲学与文学的中间带。

同一中间带还包含着另一类，这一类由系统哲学转向较主观的、不拘形式的哲学，用来回答生命和世界之谜。在人的精神发展史中，它占有突出的地位。值得一提的是，一旦某一思想体系结束，或这一思想体系中流行的生命价值不再适应改变了的人的境遇，它所精心构置的关于世界的理性认识便不再可能继续解释新经验的事实，这时，就会有一批思想家出来宣告生命哲学的新时期的开始。斯多噶—罗马学派的哲学家就是如此。这些起始于伦理学的哲学家最终抛弃了希腊体系的重负，以便在更随意地解释生命中寻找自己的目标。马尔库·奥勒留——他的独白是这一过程最富于灵感的形式——正是靠着生命的特性认识到了哲学的本质，这生命的特性维护了我们心中的上帝，使他超脱于世俗的力量而不被玷污。然而这些思想家所持的关于生命的看法，在斯多噶学说的体系中有着一定的背景，因此他们仍与受普遍有效性需要所制约的哲学运动有密切的联系。确实，当建立在泛神论基础上的关于人格的学说得到进一步发展时，他们在这一哲学中确立了自己的地位。这一趋势在十九世纪的德国哲学中有所回复，同时由于这样一个学说的特点，出现了不拘形式地表现的强烈倾向。然而更清楚的是许多现代思想家已经不再要求哲学的普遍有效性。文艺复兴时期感受生活、引导生活的艺术，使蒙田的散文更加完善，成为最杰出的艺术精华。他留下了对中世纪哲学生活的见解，而且比马尔库·奥勒留更毫无保留地听任每一主张服从原理上的证实并受制于普遍有效性。除了偶尔写的简短的文章外，他的绝大部分作品都对

人作了研究:对于他来说,散文就是哲学,哲学是判断和道德的女雕刻家。从本质上看,忠贞与正直是真正的哲学。正如蒙田称自己的散文为哲学一样,他的地位决定了,在生命这一领域的历史中,他是不可缺少的人物。在这一点上,喀莱尔·爱默生、罗斯金、尼采以至当今的托尔斯泰和梅特林克,也都同样地与系统哲学有一定的关联,不过他们比蒙田更自觉、更坚定地离开了它,并始终如一地中断了与哲学这一学科的联系。

如同神秘主义,这些现象不是哲学和别的学科的模糊的混合物,而是心灵发展的表现。让我们努力把握现代生命哲学的本质吧!当人们对基于普遍有效性和逻辑基础的方法论的依赖逐渐减少时,它已构成哲学的一个方面。从生命体验中得来的关于生命的解释越来越趋于自由的形式。顿悟在并非系统然而给人深刻印象的解释中得到统一。这时劝说、甚至信仰取代了有条理的论证,这类文章与古代的诡辩家和雄辩家的论辩术相类似。柏拉图曾异常严厉地将这些诡辩家、雄辩家从哲学的领域中驱逐出去。然而,一种有力的内在联系将这些思想家与哲学运动联系在一起。他们的劝说术与异常的严肃和无比的真挚奇妙地溶为一体。他们的注意力仍集中在生命之谜上,但他们已失望于用具有普遍有效性的形而上学这样一种关于世界秩序的理论来解释它。生命必须根据自身加以解释——正是这一伟大思想用世间的体验和诗歌将这些作家联结在一起。从叔本华开始,这一思想随着与具有体系的哲学日益尖锐的对立而逐步发展起来。现在它已成为新的一代哲学兴趣的中心。一个独特的和独立的文学趋势出现在这样一些作品之中。这些作品的著者自称为哲学家,和宗教思想家曾经做过的一样,今天他们也利用这一方式为系统哲学的新的发展作准备。因为,在形而上学这一普遍有效的科学被永久地摧毁了之后,必然有一个独立于

它以外的方式来确定生命的价值、目标和准则。基于产生于内心生活结构的描述的和分析的心理学，我们将不得不在系统的知识内去寻求一种解答，即使它是一种更为审慎和并不武断的解答，以回答当代生命哲学家给自己提出的问题。

出现在这一中间带的宗教、哲学、生命体验以及诗歌之间的复杂关系，使我们有必要回到个人和社会中的文化势力的各种关系上来。由于涉及范围的不确定性是基于哲学准则的流动性，同时还涉及哲学作为一种功能的定义问题。因而只有当我们回复到个人和社会的生活方式、并把哲学引进它之中时，我们才能完全理解这一不可确定性。这涉及到一个新方法的应用。



哲学与诗人之人生观[1]

狄尔泰 著

鲁苓 译 怀年川 校

在某些特殊而给定范围的艺术门类中，每一种艺术都使我们看到超越这个特殊对象的联系，因而赋予这种特殊对象更具一般性的意义。达·芬奇的肖像画与贝多芬的乐章所引起的崇高印象，源于它们所体现的含义之独具的特征：这就必须有一个无论面对什么情况都只忠于它本身的坚强、有力、执着、完善的个性。但是，仅有一种艺术足以表现比此种心理构造更多的东西，所有其他艺术则限于给感觉的对象以有效的表现，其长处和局限性于此并见。唯独诗在现实和概念的全部领域里应付自如，因为它能够用语言表达一切人心中会出现的东西——外在的对象，内在的心境、价值观念和意向；而这种语言及其表现方式，则已囊括着既定的、直接的思想现实之把握。因此，若艺术作品中某些地方表现了世界观，那是在诗中。

我力图如此论述此处发生的问题，以避免涉及美学和哲学立场上的分歧。一切诗歌作品，从脱口而出的民谣到哀斯奇勒斯的神话或歌德的《浮士德》，其一致处在于，它们都表现了一个

---

① 译自狄尔泰《哲学的本质》(*The essence of Philosophy*)，1960 年英文版。

“事件”,这个词取其所含的“经验”之意——无论是可能的和现实的、我们自己的和别人的、过去的和现在的经验。诗中表述的事件是真实之虚构的外观,而这种真实之虚构的外观已经过了重新体察并且为了经受这种重新体察而创作出来:它被从它存在的条件及我们的意志与兴趣之关联中拈出。因此,它没有引起明显的回响。本可使读者为之鼓舞而行动起来的事件再也不动摇读者的态度。这些事件既不产生对人的压抑感,又不产生对他的推动力。只要人们在艺术的领域里漫步,真实之全部的压力便会从心中移去。如果一个被体察过的经验又被引入这个外观的世界,它对读者或听众所唤起的过程已与体察者本人的心理过程不同。为了更准确地把握这些固有的过程,此处我们把重新体察的过程和那些伴随的过程区别为效果和我们对别人体察过的经验之把握。我为考狄里亚①的深情和奋发的斗志所感染的那种意识之流,不同于源自这种重新体察的赞赏和同情。那么,单是理解一个故事或剧本,就包含着超越发生在结构的特点之上的过程之进一步的过程。诗的读者必须把主位与宾位、句与句、外在与内在、行为的动机与效果联系起来,才能把报道式的字句变成事件之生动如画的描写,把事件变成体察了的经验之内在体系。要理解确切的内容,读者必须使其隶属于一般的概念和含蓄在字句之中的联系。读者越是对事件耽味沉湎,他的回忆、统觉过程和表述便越是超出了诗人在情节中所已表达的内容,以至于悟出一些诗人似未说出,却确已通过他说出的内容而要在读者心中唤起的东西。这一点恐怕比原来的诗对诗人关系更大。在详述的内容中,读者看到一个生活场面(Life-situation)的一般特征,由此而理解了其中的情节。因此,观剧

① 考狄里亚是《李尔王》中李尔王的小女儿。

者补充他得之于舞台的见闻而形成一个包含更多内容的整体观念。诗的结构将人的行为置于命运的裁决之下,这种方式向读者暴露了生活的一个侧面。读者把自己与诗中的内容联系起来,就像联系生活本身一样。他根据特定的联系解释特定的事件,或把这种事件当成一般形势下的特例。而且,读者无须乎注意,便在这个过程中被诗人所导引,从剧情的描绘中,得出超出剧情的某些感想。因此,我们看到,史诗以及戏剧诗对于读者、听众和观众是如此地表现了一个事件,致使这个事件之意义所在,被他们所把握。因为,只要一个事件向我们披露了生活本质的某些侧面,这个事件便被理解成有意义的。诗是理解生活的感官,诗人是明察生活含义的目击者。在这里,笔者的理解已与诗人的创造不谋而合。因为这个创造,乃是对体察过的经验之生硬、粗糙、不成形状的原矿加以熔炼的神秘过程,乃是按照我说的"有意义"的形式把这些原矿石重铸的神秘过程。莎士比亚在普鲁塔克的英雄传记中读到凯撒和布鲁特斯的有关事迹,他把这些人物结合在他对事件的描绘中。结果是凯撒、布鲁特斯、凯修斯和安东尼几个人物相得益彰,他们互相采取的态度必不可少。当贪得无厌、毫无头脑而又奴性十足的人出现于这些伟大人物之间,我们可以清楚看到在主要人物之间命运冲突之下不可避免的结局。莎士比亚了解伊丽莎白、亨利五世和多种别的国王。他发现了人类纠葛之本质特征,这种特征使普鲁塔克记载的纷繁的史实始终一以贯之;并且解释了特殊情形的历史事件:厚颜无耻而养尊处优的现实的统治者对共和论的理想所取得的胜利已经没有拥护者了。这种生活场面被如此理解、感受和概括,成为他一个悲剧的主题。主题正是按照诗歌的方式理解其意义的生活场面。于是在这个主题中,一个内在的动力在起作用,使人物,事件和行动互相适应,从而在诗人没有表达、

甚至不能表达的情况下，显示了事物本质的一般特点。因为，生活的每一个一般特点都是以此种形式相关于生活的含义，也就相关于某些完全不可思议的东西。

现在我们已经回答了，究竟在何种程度上诗人表现了人生观乃至世界观。每一种抒情诗、叙事诗或戏剧诗都把一种特殊的经验突出到对其意义之反思的高度。在这一点上，如此一首诗乃与那种愉悦性的、千篇一律的押韵之文区别开来。它有种种手法使这种意义显示出来，而不用直叙。而且，以诗的内在的形式表现事件的含义之要求必定在各种情况下得到满足。因而对于正在发生的事件的意义，诗通常也设法给以一般的表现。一些最美的抒情诗和民谣经常只是表现了具体场面中的感觉，却仍能产生最隽永的艺术效果，这时其感觉在一种和谐的扩张中传播开并消失在对其意义的知觉之中。在但丁和歌德那里这种过程的结果近于哲理诗。在情节中，当思想之光落在行动之上，行动好像忽然停止了；当对话点明了正在发生的事情之含义时，情况也是如此，如堂吉诃德、梅斯特和罗萨里欧(Lothario)之机敏的谈锋所启示的那样。在剧情的激烈进行之中，人物对自身、对事件的反思呈现出来，使观众的心如释重负。确实，许多伟大的诗篇在这一点上更进一步。通过对话、独白或合唱，这些作品把从事件中出现的关于生活的各种想法结合在一起，形成了对于生活之贯彻始终而又具有普遍性的解释。希腊的悲剧，席勒的《麦西娜的新娘》和荷尔德林的《恩培多克勒之死》都是其卓越的例证。

另一方面，诗不管什么时候一离开它本来的王国而与体察了的经验分开，它便企图表达关于事物本性的思想。这时，在诗和哲学、或对本性和描写之间，一种中介形式便应时而生，其作用则完全不同于真正诗歌式的作品。席勒的《希腊的

诸神》,神成了体察了的经验形式的理想而根据感觉的法则选择它的路线,这才是真的内在的抒情诗。但卢克莱修(Lucretius)、豪勒(Haller)和席勒其他著名的诗则属于中介的类型,因为它们把感觉的价值赋予思想的产物,并给它披上幻象的外衣;这种中介的形式以其巨大的影响为自己辩护,然而它毕竟不是纯粹的诗。

通过其内容,即特殊的体察了的经验,一切真正意义上的诗都与诗人在他本身、在别人、在各种人生事件的记录中所发现者密切相关。生活经验是关于这些事件的意义之诗的知识所从流出的活的源泉。这种意义较之事件中人们所承认的价值大得多。因为,内在生活的结构,使其有机的系统与目的论性质相一致,在产生内在价值的持久的推动之中,在各种对于使用价值的稳定而富有活力的联系之中,都可以看到这一点。如此,无论什么时候,只要他比以前更尖锐地看到了内心情感的标志,或在一个人物身上重新注意到特征的混合:无论什么时候,只要他首先观察到生自两个人物本性的独特的联系——总之,无论什么时候,只要他看到了生活之微细的差别——诗人总是能从生活经验中汲取,并且扩大生活本来的内容。一个内在世界由这些要素而构成。诗人追溯诗情的历史,摹写完全不同的人之发展;他根据异同类型组构人物的世界。当他把握了个人与社会历史生活中无所不包的普遍特征时,所有这一切便进入了一个复合的、更高级的形式。然而他对生活的理解,仍未臻其最高点。包含着如许生活趋势的主题越是被提高到与整个的生活体系的联系之中,诗人的作品便越是更加成熟。可见,主题既显现于其界限之内,又同时显现于最高的理想联系之中。每一个大诗人都必须经历这种自身中的升进,即主题引导他摆脱《阴谋和爱情》的片面性的力

量而前进,或引导他从只能写出《浮士德》之最初的断片,到写出华伦斯顿,而至终能写出歌德后期的著作。

对于生活含义的反思只有在有关神和人的学说中才能找到一个适当的基础,只有在生活行为的理想中才能找到它的结论。所以它趋近于一个世界观。生活的理论、哲学和诗人周围的科学环境都有助于促成他内在的冲动。但是,无论他会从这些东西中选取什么,他的世界观之本源却总要赋之以特征性的结构。这种世界观之别于宗教的世界观,在于它是公正的、普遍的,不厌于同化一切的真实。它对本性、对事物之终极的内部联系之客观的观照总是为了深刻地洞悉生活的意义,而正是这种意义,赋予这种世界观的理想以自由和活力。哲学家对于感情的分类、对直觉的分析越是精巧,他就越更加具有科学性;诗人便在哲学家之完备的力量上进行创造。

如果能力与环境引导一个诗人形成了一种世界观,这种世界观尚只能在有限的范围内直接从某一特殊的作品中读到。它最有效地强调的,不是永无竭尽的直接表现,而是那种化多为一、聚零成整的力量。即使对于诗的旋律,对具有感情效果的韵律,每一首真正的诗的内在形式都被诗人自觉的态度和所处的时代而决定。各种诗中技巧的类别必须理解成解释生活的多种个别的、历史的方式之表现。但是如此而论一个实体就出现了,它的灵魂是一种生活的倾向,被事件置于显著的地位;在这个实体中诗人的世界观只能部分地出现,其整体则只能存在于诗人本身。因此,在我们达到特定作品中所描绘的生活各个侧面之统一的认识时,真正伟大的诗人之最高的效果才第一次出现。当歌德效法塔索和伊菲几尼亚(Iphigenia)最初颇为雄壮的诗篇时,这些诗篇只对有限的读者产生了不大不小的影响。但其后史莱格尔斯与其浪漫派同人们则从个人的态度、诗的风格与这

种效果的关联,显示了这些诗歌的内在联系,而扩大了歌德的影响。世俗的偏见是如此荒谬,艺术作品被一种美学的或文学史的眼光弄得竟大为减色了。

诗的世界观形式变化无穷而又随物赋形。时代所给予诗人的影响与他根据生活经验所创作的东西联合起来,从外部强加给他的思想以有力的羁绊和阻阂。但是根据生活经验以解释生活的内在的冲动却不断地力图超出这种阻阂。即使一个诗人从外部接受他思想之系统结构,如但丁、卡尔德隆(Caldron)或席勒,而改造的力量仍然在他心中骚动不休。他越是自由地在生活经验中汲取,越是被生活的力量所制约,这种力量总是向诗人呈出它新的侧面。所以,诗歌的历史为我们揭示了感受和了解生活的无限可能性,这种可能性包含于人性及其对世界的关系之中。形成社会团体、创造传统、产生哲学思想人物的宗教关系,倾向于把世界观限于固定的类型。其哲学思想则表现于稳定的、概念的结构之连续中。即使他本人自由地妥协于生活加于他的作用,诗人仍是真正的人。普通人对生活的反思太无力,不能使他在现代人生观的混乱中达到一个稳固的位置。而对诗人来说,生活各方面对他产生的影响又太大,他对生活的微妙的差别之感受力也太强,以致某种一定的世界观不能总是充分表达生活告诉诗人的一切。诗歌的历史显示了按照生活的本来意义理解它的努力和能力之增长。在具体的国度里,乃至在全人类的整体中,宗教世界观对诗人的影响在消退,科学思想的效用越来越被人们所接受。世界观在相互斗争中相互汲取,尤其汲取对方说服人民的力量,在高度文明的国家,思想的戒律正在稳步地削弱幻想的力量。因此,诗人毫无偏见地解释事物的真理,几乎成为一定之规。目前每一种诗歌倾向都在以自己的方式寻求完成这个任务。

这些诗的人生观和世界观的特点，造成了诗歌对哲学的历史关系。这些诗的观念之构成完全不像哲学世界观的结构。从前者向后者之经常的上升是不可能的。没有一种观念一经被接受马上就被精确理解。诗为希腊哲学的发源和它在文艺复兴时期之重振铺平了道路，而对哲学家有一种经常的、稳定的、始终一贯的影响。诗第一次在自身培养了一种完全脱离了兴趣和功利的对于世界秩序之客观思考，因而为哲学的观点作了准备。在这方面荷马的影响确很巨大。他的著作成为一种典范，使锐敏的观察自由驰骋于人类生活的全部广袤之上。他对人的洞察成为哲学分析取之不尽的素材。他比当时的哲学能更清楚、更自由、更合乎人情地表达了一种更高的人性的理想。他的世界观和人生观决定了许多伟大哲学家的个人态度。在哲学中，自布鲁诺以来，文艺复兴艺术家对生活的新兴趣成了客观世界价值的内在原则。歌德的《浮士德》包含着一个人的普遍力量的新概念，这种力量无论在计划、享受和行动之时都表现为一个统一体。这样，相比于先验学派的理想，他为提高人的存在建立起了一种有影响的哲学。席勒的历史剧有力地影响了历史意识的发展。歌德诗之泛神论为哲学的成熟铺平了道路。哲学的影响是如何地充满了一切的诗，如何地渗透到诗之核心的兴趣，即人生观的发展！哲学呈出它完成了的概念及其一定类型的人生观。它俘虏了诗——危险地然而不可避免地俘虏了诗。诗人研究了诡辩哲学，研究了中世纪思想家但丁，研究了亚里士多德。拉辛出身于 Port-Royal[1]，狄德罗和莱辛则来自启蒙哲学。歌德钻研斯宾诺莎的哲学，而席勒则成为康德的学生。即使莎士比亚、

① 波特—罗亚尔修道院，1204 年建立于巴黎附近。1636 年在圣·西朗长老主持下成为天主教冉森教派的主要支柱。

塞万提斯和莫里哀没有向任何哲学折腰,哲学原理无数的微妙影响却渗透了他们的著作,成为他们牢固地把握生活的各个方面之不可缺少的手段。



孩子的梦[1]

施皮特勒　著

蒋芒　译

数千年的观察告诉说，起初是沉睡，我的记忆补充道，起初是梦。没有哪一个是居首之梦，最古老的也是梦后之梦。

我说的是睡眠中的梦，这种现象也在成人身上发生：当精神、意志、感官这些监护人疲惫歇息时灵魂的悄然苏醒，对白日现实进入眼帘的课题游戏似的、情绪多变的加工，自由创造和虚构发光的形象和生动的描绘，未经许可释放出遭到压抑的化了妆的欲望。

最后那种叛逆性的欲望和忧郁之梦，为成年人多做，相反，孩子的梦更善于对题目进行加工，更善于创作。白天中数千桩小事小物，它们为锋芒已秃的成人冷冷放过，不加多望一眼，或即使看到，也不加注意。可这些小事物却打动着孩子们，因为他们的感受仍那样的清新，因为大的事物对于他们是那样的新奇，直至潜入孩子们的心灵并且回荡在他们的睡梦中。我的经验可以表明，一所房子周围的铁栅栏，以及当晚对地窖的随意一瞥，曾使我做

① 译自 *Zeichen der Zeit*, Band 4, *Verwandlung und Wirklichkeit*, Herausgegeben von W. Killy, Fischer Bücherei 1963。

起了一系列那样认真的梦,又当我看到较新鲜的事物时,比如当第一次看到汹涌的水流时,接着的便是一场真正的梦的澎湃。无论什么风景画在成人的梦里显得何等辉煌灿烂,孩子在梦里描绘的风景是更加圣洁和甜蜜。我生命始初两岁中的梦,是我最美的诗集和画册。没有人能使我叙述这些梦,因为梦本不可以叙述。一旦冷清的智解用词语去捕捉,它们便融化消失。

在欲望之梦中,孩子们至少知道这样一种爱之梦:心田在吮吸和渴望所爱之人的灵魂气息和温柔表情,而同时也许没有看到所爱人的形象。孩提时我就是这样梦见祖母的。无论梦给我呈现什么样的童话景色,在它们上面永远飘荡着我可爱祖母的神情。

梦的世界是一个独立的王国,它有自己特殊的领地和交通。无限的幻想引诱着梦者通过神秘的道路闪电般迅疾来到那最遥远的地方,如最早的童年时代,让他在那里重温当时的感受和目睹。当我在梦中经历到相同的感受,看到自己的面目,无论是两岁,20 岁或 60 岁的我,当我接着醒来时惊奇地感到我怎么会觉得一会是健康的,一会是患病的,今天是一个遭人指责的少年,明天又变成受人爱戴的大胡子男人,那么,我无法克制自己不去思想。我自然地想到:在人的内部存在着某种东西,有人称之为灵魂,或称之为自我或是其他什么的,我叫它力。它在身躯的变迁中是独立的,它与大脑的状况和精神的概括力没有关系,它不生长不发展,因为它一开始就是完成的,它是某种在婴儿期就已居住下来的东西并终生保持不变。这个力甚至能言语,尽管只是轻声的。如果我理解对了它的外国方言,它是在说:“我们来自遥远的地方。”

户外剧场[①]

施皮特勒　著

蒋芒　译

它不是舞台，不是我说的剧场里的凝神的观众，也不是一个特别的、精心塑造的观众：没有语言、没有牙齿、无依无靠、侏儒似的创造物，生着几根可笑的短小肢体和一个奇大无比的头颅，脸上睁着一对明亮聪颖的眸子，虽然对看到的东西一无所知，也分不出远近层次，但仍贪婪地观看，吸收，创造，在眼睛的后面是那最高贵的，在那里我们懂得：活生生的灵魂。

它的家乡我们还不知道——站住！等会儿！瞧！你的袖子上有一只萤火虫！你上哪儿去了？——在它眼前出现的新奇大地使它充满了惊讶。"那外面的是怎样一个奇特强烈的梦，它不蒸发，它的形象存在于光天化日之下，存在于清醒的感觉之中？那梦里向我走来的是严厉而敌对的真诚，如来自那不同于善的东西。"

那已是很久的事。旁观者变成了参与者，无人问过他，也没有征得他的同意。他必须学会一个艰难的角色，没有书和老师

① 译自 *Zeichen der Zeit*, Band 4, Verwandlung und Wirklichkeit Herausgegeben von W. Killy, Fischer Bücherei 1963。

的帮助，在令他反感的顽固的梦中。梦残酷咬住人不放，如果谁不知道它这个角色。于是，灵魂荒疏了惊讶——还有更紧迫的事情需要做——岁月的尘埃掩埋忘却了原始时代。只有废墟中的残章断片，以它那古老神圣、奥秘无穷的字迹在闪烁发光，仿佛是些零碎分散的记忆画面在追溯那些时刻，当灵魂还是大地的新生儿，当它作为有可能非参与性的旁观者惊异地注视着这个世界的时刻。于是我回忆起，像是被一件真正高尚的艺术作品而感染，我是怎样地以及在什么地方——我可以指出地点——第一次在我的生命中看到森林，露天里的下雨，河水的汹涌以及其他相似的什么。

都是些小事，不是吗？看来是这样。然而，它们却是我全部精神财富中最最宝贵的。如将我一生中的全部游行加起来同那短暂的一刻钟路程相比较，它们对我来说又算得了什么？而在那四分之一小时里，我被人从祖父的农田沿着“长长的哈克”抱回到“小石桥”上。来自无语言的旁观者时代的记忆形象，即使最微弱的，对于我也是那样的重要和神圣，犹如虔诚的教徒面临圣经。

为何如此重要和神圣？我猜想，也许是因为那袖子上的萤火虫。



建立“开放的舞台”①

布拉姆　著
蒋芒　译

我们为当今的生活架起一座开放的舞台。

我们努力的核心是艺术，新的艺术，面向现实和眼前此在的艺术。

过去的艺术，它曾逃离白昼，只是在往日的晨曦暮色中寻找诗意；它战战兢兢地躲避现实，追寻那从未有过的青春花蕊永不凋零的理想远方。当今的艺术则揽括了生的一切：自然和社会。为此它把当今的艺术和当今的生活最紧密最精细地交织在一起。谁要想捕捉艺术，他就必须努力在千万根密集交织的线条里，在错综复杂、富于斗争的此在活动中吃透生活。

用指导精神金质的字母铸成的新艺术的宣言，就是一个词：真理，就是所有生活道路上的真理，就是我努力追求的真理。它不是游离于斗争者之外的客观的真理，而是从最内在的信念中自由地产生和自由地表述出来的个人的真理：是独立精神的真理。这独立的精神不需要美化什么，也不需要隐藏什么，它因此

① 译自 *Zeichen der Zeit*, Band 4, *Verwandlung und Wirklichkeit*, Herausgegeben von W. Killy, Fischer Bücherei, 1963。

也只认识一个对手,它的世仇和死敌:精神中的欺伪。

在这几页里,我们不提出任何其他的纲领。我们不担保任何公式,也不想大胆妄为地在永流不止的生活和艺术上强扣上滞凝的规律。我们效力于将发生的事,我们更加注意的是势将来临的事,而不是那永恒的昨日之举——它惦念通过协定和法令将人类无止境的可能性一次性地固着为永恒。我们衷心敬慕往日的时代为我们造就的伟大业迹,但我们并不从中获取现今此在的准则和规范,因为不是那些把过去世界的观念据为己有的人,而是只有那些在内心深处自由感受到当今之时要求的人,才把握得到时代精神的跳跃脉搏,才是一个现在的人。

战争年月里俯听大地的人,他听到的是将要来临的声音,是还没有看到的东西。同样,我们也愿意用敞开的感官,在充满创造激情和发展热望的时代中,去窥视神奇奥秘的将来和充满着无规律的汹涌澎湃的新事物。没有什么理论的羁绊,没有往日圣旨般的模式,可以阻拦我们人类生活永无止境地向前发展。

在热情欢呼新事物降临的同时,必须以全部精力武器向旧事物提出挑战。不是那些尚还活着的旧事物,不是那些人类的伟大导师是我们的敌人。而是那些已死的旧事物,那些僵硬的规则,和那些已经丧失生命力,但却在以学会的文字知识向新生者进行攻击的批评,它们才是我们要与之斗争的对象。我们指的是物,不是人。但是,一旦对立的观念唤起了新生者反对老生者,一旦当我们不触及人物就无法涉及事物的时候,我们愿以自由的名义捍卫我们这一代的要求,而不屈服于坐等的权威。又由于这些篇章是为活着的人而写,是献给将来者和向尚不熟知的目标前进的人,因此,我们愿意努力将青年人聚集在我们的周围,他们充满活力,有取之不竭的才能。只有那些才华萎缩枯竭的人,那些虚张声势威胁剥夺善良事物的人才离得我们远远的。

因为我们已经准备好同新艺术的可怜的随大流者、落伍行动者，以及同那些盲目嫉妒的反对者作斗争。

当今的艺术，它以其充满生机的活力，在自然主义的土壤里扎下了根。它在倾听这个时代深沉呼吸的同时，努力追求对自然的此在力量的认识，并且以无所顾忌的真理欲向我们展示世界的本来面目。作为自由主义的朋友，我们愿意伴它们走一段路程。如果在漫游的过程中，在我们尚未看见的某一点上，道路突然弯曲了，并在艺术和生活中激起了新的惊人发现，那么，单就这一点，我们并不应感到奇怪。因为人类文化的永恒发展并不系扣在哪一个公式上，包括最新的。就是以这样一种信念，以对永恒未来的深信，我们为当今的生活搭起了开放的舞台。



论非永恒性[1]

弗洛伊德 著

刘小枫 译

不久前，我在一位沉默寡言的朋友和一位年青而又已负盛名的诗人陪伴下，在鲜花繁茂、富有生气的夏日景致中散步。这位诗人对我们四周大自然的美赞叹不已，但并不由此而愉悦。这一切美景注定要成为过去，夏日的明媚不久就会逸逝在隆冬的严寒之中。不仅如此，一切人类的美景都逃不出这种命运的羁縻，人类所创造了的以及所能够创造的一切美与高雅都不能幸免，这种想法深深地咬噬着诗人的心灵。在他的目光中，他一向热爱和赞美的那一切，在已成为必然的非永恒性的命运的操纵之下似乎已暗淡失色。

我们知道，对一切美和完善所感到的深切失望，会在人的心灵上引起两种不同的冲动。在这位年青诗人身上所萌生出的令人痛惜的厌世感就是其一，再就是使人对所谓的真实进行反抗。可是那自然与艺术的一切魅力，外部世界给我们感官所带来的赏心悦目的美真会化为乌有吗？不，这不可能。相信一切魅力

[1] 译自《弗洛伊德选集》第十卷，伦敦德文版(*Gesammelte Werke*, Band 10. London 1946, Imago Publishing CO., Ltd, S. 358)。

会消失殆尽，这或许太无意义，亵渎神明。它们一定会以某种方式继续存在，战胜一切毁灭性的威胁。

然而，这种对永恒性的欲求是我们满怀着希望来生活的一个成果，这一点是如此显著，以致这种欲求不可能得到现实的价值。痛苦确实存在着。我既不能断然排斥一般的非永恒性，也不能替美和完善找出一个永恒存在的例子。但是，我要驳斥这位情绪悲观的诗人，他认为美的短暂性会使美自身的价值受到贬值。

恰好与此相反，美的短暂性会提高美的价值！非永恒性的价值是时间中的珍品。对享受的可能性的限制同样提高了享受的价值。那种美的非永恒性的观点竟给我们对美的愉悦蒙上阴影，这实在不可理解。就大自然的美来说吧，它会在年年时令的摧残后于新年之际姗姗而至，而且与我们的生命延续比较起来，自然美的复返还被看作是一种永恒的东西。我们在自身的生命上面目睹着人的形体与容颜的美不断地枯萎，不过这种短暂性也给美的魅力增添了一种新的色彩。假如有一朵花，它只在唯一的一个黑夜开放，而我们却觉得它这种昙花一现并非因此就减少了姿色。我同样看不出艺术作品以及精神成就的美与完善竟会由于时间的局限性而失去价值。要是出现了这样一个时代，其时那些使我们至今还惊赞不已的绘画雕塑无人问津了，或者我们的后代对我们的诗人和思想家的作品完全陌生，不能理解了；或者甚至出现了一个地质的时代，在这个时代，地球上的一切生灵都哑默无语了，而一切美与完善的价值都要依其对我们的感性生活的意义来确定，到那时，美与完善本身就不需要再继续存在下去了，因为，它们已不依赖于时间的延续了。

我认为如此去看待这个问题是无可辩驳的，但我发现那位诗人和那位朋友对我的看法却不以为然。我从这一失败中推断

出,有一种十分强烈的感情上的因素在左右着他们,这种因素把他们的判断弄糊涂了。这必然是那种灵心上对悲哀的反抗,对使他们感到美的享受失去价值的悲哀的反抗。美会是短暂的这种观念使这两位多愁善感的人预先尝到了因美的衰败而引起的悲哀的滋味。由于下意识地逃避一切痛苦,他们深深感到,在享受美的同时,他们的心灵受到一种任何美都是过眼云烟的悲愁情感的浸渍。

因失去了所爱和所赞美的事物而引起的悲愁感在普通人看来是极为自然的事,以致他们把他们的悲愁感看成是理所当然的了。而对于心理学家来说,悲愁感却是一个很深奥的谜,它的奇特现象连我们自己也解释不清,但我们却把其他隐秘莫测的东西溯源到它那里。我们设想人具有某种程度的爱本能,亦即所谓的性力,它在其发展的最初阶段摄住了它自身上的自我以后,它又从自我转向了某个对象,这对象可以说是由我们以同样的方式纳入我们的自我中去的。这个转变实际上很早就开始了,一旦对象被毁灭,或者我们失去了对象,那么我们的爱本能就会面临着一种不可名状的惆怅。它可寻求另一对象来作为补偿,或者暂时返回到自我去。但是,我们还不明白,为什么性力脱离了它的对象就会产生这种痛苦的过程,此时只能从爱本能眷恋其对象,排斥它物这一点来推测。我们只是看到,性力紧紧钳住了它的对象,而一旦对象丧失,即使作为补偿的代用品已经纳入,性力仍然不愿放弃那失去的对象。那么,这就是悲愁感。

我同那位诗人交谈时是在大战前的夏天。一年以后战争爆发了,世界上美的东西遭到了浩劫。战争不但毁灭了它所波及到的大自然的美景,毁灭了它蔓延时触及到的艺术品,而且战争还使我们失去了对自己的文化成就的骄傲感,失去了对如此众多的思想家和艺术家的崇敬,破灭了最终克服不同国家和不同

种族之间的分歧的希望。战争玷污了我们的科学所具有的崇高的纯洁性，让我们的本能冲动赤裸裸地暴露无遗；一百多年来我们不断受到高尚的思想家的教育，使得我们相信自己已经束缚住了内心中那丑恶的幽灵，而战争却放纵它。战争使我们的祖国变得更小了，那彼岸世界越来越遥远。战争浩劫了我们许许多多心爱的东西，并向我们表明，在那些被我们所认为是永恒的事物当中，有些已经急遽衰颓。

我们的在其对象上蒙受了极大创伤的爱本能具有更加强烈的感情，这是不足为奇的。我们如今所剩下的只有对祖国日益增长着的爱，对最亲近的人更加深厚的温柔情感和对我们共同所具有的东西的不断充溢的自豪感。但是那些如今已失去了财产的人们呢，在我们看来他们确实是丧失了价值，那么这是因为他们证明自己软弱无能、毫无抵抗力了吗？我们中间有许多人看来是这样的，但另一方面我认为并非如此。我相信，那些似乎认为一切都是暂时的，并且因为珍贵的东西已被证明不过是幻影沙器而开始逐渐放弃它们的人们，不过是处于因失去了所爱而引起的悲愁之中。我们知道，尽管悲愁极其令人痛苦，它还是会不胫而走，四处扩散。当它消灭了一切丧失对象后，它还会吞噬自己，于是，我们的性力又重新失去对象。因此为了自身，只要我们还年青，还富有蓬勃的生命力，就应用有相等的价值或有更高价值的东西来代替所失去的对象。人们希望，毁灭性的战争不要再发生。只要悲愁感被克服了，那就是说，我们对文化财富所怀有的崇敬心对所出现的文化财富的衰颓现象并未熟视无睹。我们要重新建设被战争破坏掉的一切，兴许还比以前有更加坚实的基础和持久性。